UC-NRLF
B 4 347 249

Eduard Banalsch.

Vom Musikalisch-Schönen

Dritte Auflage

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
JAMES·K·MOFFITT·FUND
No.
Let there be light!

Vom

Muſikaliſch-Schönen.

Ein Beitrag

zur

Reviſion der Aſthetik der Tonkunſt

von

Dr. Eduard Hanslick

Profeſſor an der Wiener Univerſität.

Zehnte Auflage.

Leipzig

Johann Ambroſius Barth

1902.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF

ML3847
H3
1902

[redacted]
Minn

Digitized by Google

Inhalt.

Kapitel I. Seite

Die Gefühlsäſthetik 1

Kapitel II.

Die „Darſtellung von Gefühlen" iſt nicht Inhalt der Muſik 24

Kapitel III.

Das Muſikaliſch-Schöne 72

Kapitel IV.

Analyſe des ſubjektiven Eindruckes der Muſik . . . 117

Kapitel V.

Das äſthetiſche Aufnehmen der Muſik gegenüber dem pathologiſchen 152

Kapitel VI.

Die Beziehungen der Tonkunſt zur Natur 179

Kapitel VII.

Die Begriffe „Inhalt" und „Form" in der Muſik . 203

Vorwort.

An der achten Auflage (1891) dieſer zuerſt im Jahre 1854 erſchienenen Schrift war nichts weiter neu, als das paſſendere Format und die geſchmackvollere Ausſtattung. Dasſelbe gilt von der hier vorliegenden neuen Auflage. Auch dieſer darf ich die Worte anpaſſen, welche Fr. Th. Viſcher dem Wiederabdruck einer älteren Abhandlung („der Traum") vorausſchickte.*) „Ich nehme," ſagt Viſcher, „dieſe Studie in die gegenwärtige Sammlung auf, ohne ſie gegen Angriffe, die ſie erfahren hat, zu ſchützen. Auch verbeſſernden Überarbeitens habe ich mich enthalten, ausgenommen kleine unwichtige Nachhilfen. Ich würde jetzt manches vielleicht anders ſagen, mehr auseinanderſetzen, gedeckter, beſchirmter hinſtellen;

*) „Altes und Neues" von Fr. Th. Viſcher (Stuttgart 1881) S. 187.

wem gefällt eine Arbeit ganz, wenn er sie nach Jahren wieder liest? Allein man weiß auch, wie leicht mit nachbesserndem Eingreifen mehr verderbt als besser gemacht wird."

Wollte ich hier in Polemik eingehen, auf alle Kritiken antwortend, welche meine Schrift hervorgerufen hat, so würde dies Büchlein zu einem erschreckend starken Band anschwellen. Meine Überzeugungen sind dieselben geblieben, desgleichen die Positionen und schroff sich gegenüberstehenden Musikparteien der Gegenwart. Der Leser wird mir daher wohl auch die Wiederholung einiger Bemerkungen gestatten, mit welchen ich das Erscheinen der dritten Auflage begleitet habe. Der Mängel dieser Abhandlung bin ich mir sehr lebhaft bewußt. Demungeachtet hat das weit über Erwarten günstige Schicksal der früheren Auflagen und der mich hocherfreuende Anteil, mit welchem bedeutende Fachmänner philosophischer wie musikalischer Disziplin davon Akt nahmen, mich überzeugt, daß meine Ideen, auch in der etwas scharfen und rhapsodischen Weise ihres ursprünglichen Auftretens auf gutes Erdreich gefallen sind. Eine merkwürdige Übereinstimmung mit diesen Anschauungen fand ich,

aufs freudigſte überraſcht, in den erſt nach dem Tode des Dichters, erſchienenen kleinen Aufſätzen und Aphorismen über Muſik von Grillparzer. Einige der wertvollſten dieſer Ausſprüche habe ich in dieſer neuen Auflage zu citieren mir nicht verſagen können; ausführlicher davon iſt in meinem Eſſay: „Grillparzer und die Muſik“ gehandelt.*)

Leidenſchaftliche Gegner haben mir mitunter eine vollſtändige Polemik gegen alles, was Gefühl heißt, aufgedichtet, während jeder unbefangene und aufmerkſame Leſer doch unſchwer erkennt, daß ich nur gegen die falſche Einmiſchung der Gefühle in die Wiſſenſchaft proteſtiere, alſo gegen jene äſthetiſchen Schwärmer kämpfe, die mit der Prätenſion, den Muſiker zu belehren, nur ihre klingenden Opiumträume auslegen. Ich teile vollkommen die Anſicht, daß der letzte Wert des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. Aber ebenſo feſt halte ich an der Überzeugung, daß man aus all den üblichen Appellationen an das Gefühl nicht ein einziges muſikaliſches Geſetz ableiten kann.

*) „Muſikaliſche Stationen“ von Ed. Hanslick. Berlin, Verein f. dt. Litt. 1885. 5. Aufl.

Dieſe Überzeugung bildet den Einen, den negativen Hauptſatz dieſer Unterſuchung. Er wendet ſich zuerſt und vornehmlich gegen die allgemein verbreitete Anſicht, die Muſik habe „Gefühle darzuſtellen“. Es iſt nicht einzuſehen, wie man daraus die „Forderung einer abſoluten Gefühlloſigkeit der Muſik“ herleiten will. Die Roſe duftet, aber ihr „Inhalt“ iſt doch nicht „die Darſtellung des Duftes“; der Wald verbreitet ſchattige Kühle, allein er ſtellt doch nicht „das Gefühl ſchattiger Kühle dar“. Es iſt kein müßiges Wortgefecht, wenn ausdrücklich gegen den Begriff „darſtellen“ vorgegangen wird, denn aus ihm ſind die größten Irrtümer der muſikaliſchen Äſthetik entſprungen. Etwas „darſtellen“ involviert immer die Vorſtellung von zwei getrennten, verſchiedenen Dingen, deren eines erſt ausdrücklich durch einen beſonderen Akt auf das andere bezogen wird.

Emanuel Geibel hat durch ein glückliches Bild dies Verhältnis anſchaulicher und erfreulicher ausgedrückt, als philoſophiſche Analyſe es vermochte, und zwar in den Diſtichen:*)

*) Neue Gedichte.

„Warum glückt es dir nie, Musik mit Worten zu schildern?
Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verschmäht.
Selbst das Gefühl ist nur wie ein sanft durchscheinender Flußgrund,
Drauf ihr klingender Strom schwellend und sinkend entrollt."

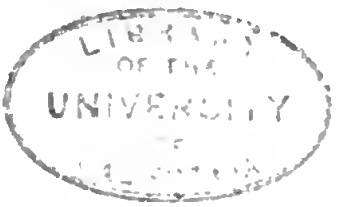
Wenn dies schöne Sinngedicht obendrein unter dem nachhallenden Eindruck dieser Schrift entstand, wie ich zu vermuten Anlaß habe, so muß sich meine, von poetischen Gemütern zumeist verketzerte Anschauung doch auch mit wahrer Poesie leidlich vertragen.

Jenem negativen Hauptsatz steht korrespondierend der positive gegenüber: die Schönheit eines Tonstücks ist spezifisch musikalisch, d. h. den Tonverbindungen ohne Bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend. Es lag in der redlichen Absicht des Verfassers, das „Musikalisch-Schöne" als Lebensfrage unserer Kunst und oberste Norm ihrer Ästhetik vollständig zu beleuchten. Wenn trotzdem das polemische, negierende Element in der Ausführung ein Übergewicht erlangt, so wird man dieses in Erwägung der besonderen Zeitumstände hoffentlich entschuldigen. Als ich diese Abhandlung schrieb, waren die Wortführer der Zukunftsmusik eben am lautesten

bei Stimme und mußten wohl Leute von meinem Glaubensbekenntnis zur Reaktion reizen. Als ich die zweite Auflage veranſtaltete, waren eben Liſzts Programm-Symphonien hinzugekommen, welche vollſtändiger, als es bisher gelungen iſt, die ſelbſtändige Bedeutung der Muſik abdanken, und dieſe dem Hörer nur mehr als geſtaltentreibendes Mittel eingeben. Seither beſitzen wir nun auch Richard Wagners „Triſtan“, „Nibelungenring“ und ſeine Lehre von der „unendlichen Melodie“, d. h. die zum Prinzip erhobene Formloſigkeit, den geſungenen und gegeigten Opiumrauſch, für deſſen Kultus ja in Bayreuth ein eigener Tempel eröffnet worden iſt.

Man möge es mir zu gute halten, wenn ich angeſichts ſolcher Zeichen keine Neigung fühlte, den polemiſchen Teil meiner Schrift zu kürzen oder abzuſchwächen, ſondern im Gegenteil noch dringender auf das Eine und Unvergängliche in der Tonkunſt, auf die muſikaliſche Schönheit hinwies, wie ſie unſere großen Meiſter verkörperten und echt muſikaliſche Erfinder auch in aller Zukunft pflegen werden.

Ed. H.



I.

Die Gefühlsäſthetik.

Die bisherige Behandlungsweiſe der muſikaliſchen Äſthetik leidet faſt durchaus an dem empfindlichen Mißgriff, daß ſie ſich nicht ſowohl mit der Ergründung deſſen, was in der Muſik ſchön iſt, als vielmehr mit der Schilderung der Gefühle abgiebt, die ſich unſer dabei bemächtigen. Dieſe Unterſuchungen entſprechen vollſtändig dem Standpunkt jener älteren äſthetiſchen Syſteme, welche das Schöne nur in Bezug auf die dadurch wachgerufenen Empfindungen betrachteten und bekanntlich auch die Philoſophie des Schönen als eine Tochter der Empfindung (αἴσθησις) aus der Taufe hoben.

An und für ſich unphiloſophiſch, bekommen ſolche Äſthetiken in ihrer Anwendung auf die ätheriſcheſte aller Künſte geradezu etwas Sentimentales

das, ſo erquickend als möglich für ſchöne Seelen, dem Lernbegierigen äußerſt wenig Aufklärung bietet. Wer über das Weſen der Tonkunſt Belehrung ſucht, der wünſcht eben aus der dunklen Herrſchaft des Gefühls herauszukommen, und nicht — wie ihm in den meiſten Handbüchern geſchieht — fortwährend auf das Gefühl verwieſen zu werden.

Der Drang nach einer möglichſt objektiven Erkenntnis der Dinge, wie er in unſerer Zeit alle Gebiete des Wiſſens bewegt, muß notwendig auch an die Erforſchung des Schönen rühren. Dieſe wird ihm nur dadurch genügen können, daß ſie mit einer Methode bricht, welche vom ſubjektiven Gefühl ausgeht, um nach einem poetiſchen Spaziergang über die ganze Peripherie des Gegenſtandes wieder zum Gefühl zurückzukehren. Sie wird, will ſie nicht ganz illuſoriſch werden, ſich der naturwiſſenſchaftlichen Methode wenigſtens ſo weit nähern müſſen, daß ſie verſucht, den Dingen ſelbſt an den Leib zu rücken, und zu forſchen, was in dieſen, losgelöſt von den tauſendfältig wechſelnden Eindrücken, das Bleibende, Objektive ſei.

Die Poeſie und die bildenden Künſte ſind in ihrer äſthetiſchen Erforſchung und Begründung dem

gleichen Erwerb der Tonkunſt weit voraus. Ihre Gelehrten haben größtenteils den Wahn abgelegt, es könne die Äſthetik einer beſtimmten Kunſt durch bloßes Anpaſſen des allgemeinen, metaphyſiſchen Schönheitsbegriffs (der doch in jeder Kunſt eine Reihe neuer Unterſchiede eingeht) gewonnen werden. Die knechtiſche Abhängigkeit der Spezial-Äſthetiken von dem oberſten metaphyſiſchen Prinzip einer allgemeinen Äſthetik weicht immer mehr der Überzeugung, daß jede Kunſt in ihren eigenen technischen Beſtimmungen gekannt, aus ſich ſelbſt heraus begriffen ſein will. Das „Syſtem“ macht allmählich der „Forſchung“ Platz, und dieſe hält feſt an dem Grundſatz, daß die Schönheitsgeſetze jeder Kunſt untrennbar ſind von den Eigenthümlichkeiten ihres Materials, ihrer Technik.*)

*) R. Schumann hat viel Unheil angeſtiftet mit ſeinem Satz (I, 43 der Geſammelten Schriften): „Die Äſthetik der einen Kunſt iſt die der andern, nur das Material iſt verſchieden.“

Ganz anders urteilt Grillparzer und trifft das Richtige mit folgendem Ausſpruch (IX, 142 der ſämtl. Werke): „Der übelſte Dienſt, den man in Deutſchland den Künſten erweiſen konnte, war wohl der, ſie ſämtlich unter den Namen der Kunſt zuſammenzufaſſen. So viel Berührungspunkte ſie unter ſich allerdings wohl haben, ſo unendlich verſchieden ſind ſie in den Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer

Sodann pflegen die Äſthetiken der redenden und der bildenden Künſte, ſowie ihre praktiſchen Ausläufer, die Kunſtkritiken, bereits die Regel feſtzuhalten, daß in äſthetiſchen Unterſuchungen vorerſt das ſchöne Objekt und nicht das empfindende Subjekt zu erforſchen iſt.

Die Tonkunſt allein ſcheint dieſen ſachlichen Standpunkt noch immer nicht erringen zu können. Sie ſcheidet ſtreng ihre theoretiſch-grammatikaliſchen Regeln von den äſthetiſchen Unterſuchungen und liebt es, erſtere ſo trocken verſtändig, letztere ſo lyriſch-ſentimental als möglich zu halten. Sich ihren Inhalt als eine ſelbſtändige Art des Schönen klar und ſcharf gegenüber zu ſtellen, war der muſikaliſchen Äſthetik bisher eine unerſchwingliche An-

---

Ausübung. Wenn man den Grundunterſchied der Muſik und der Dichtkunſt ſchlagend charakteriſieren wollte, ſo müßte man darauf aufmerkſam machen, wie die Wirkung der Muſik vom Sinnenreiz, vom Nervenſpiel beginnt und, nachdem das Gefühl angeregt worden, höchſtens in letzter Inſtanz an das Geiſtige gelangt, indes die Dichtkunſt zuerſt den Begriff erweckt, nur durch ihn auf das Gefühl wirkt und als äußerſte Stufe der Vollendung oder der Erniedrigung erſt das Sinnliche teilnehmen läßt; der Weg beider iſt daher gerade der umgekehrte. Die eine Vergeiſtigung des Körperlichen, die andere Verkörperung des Geiſtigen."

ſtrengung. Statt deſſen treiben da die „Empfindungen“ den alten Spuk bei helllichtem Tage fort. Das muſikaliſch Schöne wird nach wie vor nur von Seite ſeines ſubjektiven Eindrucks angeſehen, und in Büchern, Kritiken und Geſprächen täglich bekräftigt, daß die Affekte die einzige äſthetiſche Grundlage der Tonkunſt und allein berechtigt ſeien, die Grenzen des Urteils über dieſelbe abzuſtecken.

Die Muſik — ſo wird uns gelehrt — kann nicht durch Begriffe den Verſtand unterhalten, wie die Dichtkunſt, ebenſowenig durch ſichtbare Formen das Auge wie die bildenden Künſte, alſo muß ſie den Beruf haben, auf die Gefühle des Menſchen zu wirken. „Die Muſik hat es mit den Gefühlen zu thun.“ Dieſes „zu thun haben“ iſt einer der charakteriſtiſchen Ausdrücke der bisherigen muſikaliſchen Äſthetik. Worin der Zuſammenhang der Muſik mit den Gefühlen, beſtimmter Muſikſtücke mit beſtimmten Gefühlen beſtehe, nach welchen Naturgeſetzen er wirke, nach welchen Kunſtgeſetzen er zu geſtalten ſei, darüber ließen uns diejenigen vollkommen im Dunkeln, die eben damit „zu thun“ hatten. Erſt wenn man ſein Auge ein wenig an dieſes Dunkel gewöhnt hat, gelangt man dahin, zu ent-

decken, daß in der herrſchenden muſikaliſchen Anſchauung die Gefühle eine doppelte Rolle ſpielen.

Fürs erſte wird als Zweck und Beſtimmung der Muſik aufgeſtellt, ſie ſolle Gefühle oder „ſchöne Gefühle“ erwecken. Fürs zweite bezeichnet man die Gefühle als den Inhalt, welchen die Tonkunſt in ihren Werken darſtellt.

Beide Sätze haben das Ähnliche, daß der eine genau ſo falſch iſt, wie der andere.

Die Widerlegung des erſteren, die meiſten muſikaliſchen Handbücher einleitenden Satzes darf uns nicht lange aufhalten. Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck, denn es iſt bloße Form, welche zwar nach dem Inhalt, mit dem ſie erfüllt wird, zu den verſchiedenſten Zwecken verwandt werden kann, aber ſelbſt keinen andern hat, als ſich ſelbſt. Wenn aus der Betrachtung des Schönen angenehme Gefühle für den Betrachter entſtehen, ſo gehen dieſe das Schöne als ſolches nichts an. Ich kann wohl dem Betrachter Schönes vorführen in der beſtimmten Abſicht, daß er daran Vergnügen finde, allein dieſe Abſicht hat mit der Schönheit des Vorgeführten ſelbſt nichts zu ſchaffen. Das Schöne iſt und bleibt ſchön, auch wenn es keine

Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geſchaut noch betrachtet wird; alſo zwar nur *für* das Wohlgefallen eines anſchauenden Subjekts, aber nicht *durch* dasſelbe.

Von einem *Zweck* kann alſo in dieſem Sinn auch bei der Muſik nicht geſprochen werden, und die Thatſache, daß dieſe Kunſt in einem lebhaften Zuſammenhang mit unſeren Gefühlen ſteht, rechtfertigt keineswegs die Behauptung, es liege in dieſem Zuſammenhange ihre äſthetiſche Bedeutung.

Um dieſes Verhältnis näher zu unterſuchen, müſſen wir vorerſt die Begriffe „Gefühl“ und „Empfindung“ — gegen deren Verwechſelung im gewöhnlichen Sprachgebrauch nichts einzuwenden iſt — hier ſtreng unterſcheiden.

Empfindung iſt das Wahrnehmen einer beſtimmten Sinnesqualität: eines Tons, einer Farbe. *Gefühl* das Bewußtwerden einer Förderung oder Hemmung unſeres Seelenzuſtandes, alſo eines Wohlſeins oder Mißbehagens. Wenn ich den Geruch oder Geſchmack eines Dinges, deſſen Form, Farbe oder Ton mit meinen Sinnen einfach wahrnehme (perzipiere), ſo *empfinde* ich dieſe Qualitäten; wenn Wehmut, Hoffnung, Frohſinn oder

Haß mich bemerkbar über den gewöhnlichen Seelenzustand emporheben oder unter denselben herabdrücken, so fühle ich.*)

Das Schöne trifft zuerst unsere Sinne. Dieser Weg ist ihm nicht eigentümlich, es teilt ihn mit allem überhaupt Erscheinenden. Die Empfindung ist Anfang und Bedingung des ästhetischen Gefallens und bildet erst die Basis des Gefühls, welches stets ein Verhältnis und oft die kompliziertesten Verhältnisse voraussetzt. Empfindungen zu erregen bedarf es nicht der Kunst; ein einzelner Ton, eine einzelne Farbe kann das. Wie gesagt werden beide Ausdrücke willkürlich vertauscht, meistens aber in älteren Werken „Empfindung" genannt, was wir als „Gefühl" bezeichnen. Unsere Gefühle also, meinen jene Schriftsteller, solle die Musik erregen und uns abwechselnd mit Andacht, Liebe, Jubel, Wehmut erfüllen.

Solche Bestimmung hat aber in Wahrheit

---

*) In dieser Begriffsbezeichnung stimmen die älteren Philosophen mit den neueren Physiologen überein, und wir mußten sie unbedingt den Benennungen der Hegelschen Schule vorziehen, welche bekanntlich innere und äußere Empfindung unterscheidet.

UNIV

weder dieſe, noch eine andere Kunſt. Die Kunſt hat vorerſt ein Schönes darzuſtellen. Das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird, iſt nicht das Gefühl,*) ſondern die Phantaſie, als die Thätigkeit des reinen Schauens.

Merkwürdig iſt es, wie die Muſiker und älteren Äſthetiker ſich nur in dem Kontraſt von „Gefühl“ und „Verſtand“ bewegen, als läge nicht die Hauptſache gerade inmitten dieſes angeblichen Dilemmas. Aus der Phantaſie des Künſtlers entſteigt das Tonſtück für die Phantaſie des Hörers. Freilich iſt die Phantaſie gegenüber dem Schönen nicht bloß ein Schauen, ſondern ein Schauen mit Verſtand, d. i. Vorſtellen und Urteilen, letzteres natürlich mit ſolcher Schnelligkeit, daß die einzelnen Vorgänge uns gar nicht zum Bewußtſein kommen, und die Täuſchung entſteht, es geſchehe

*) Hegel hat gezeigt, wie die Unterſuchung der „Empfindungen“ (nach unſerer Terminologie: der Gefühle), welche eine Kunſt erweckt, ganz im Unbeſtimmten ſtehen bleibt und gerade vom eigentlichen konkreten Inhalt abſieht. „Was empfunden wird,“ ſagt er, „bleibt eingehüllt in der Form abſtrakteſter, einzelner Subjektivität, und deshalb ſind auch die Unterſchiede der Empfindung ganz abſtrakte, keine Unterſchiede der Sache ſelbſt“ (Äſthetik I, 42).

Digitized by Google

unmittelbar, was doch in Wahrheit von vielfach vermittelnden Geiſtesprozeſſen abhängt. Das Wort „Anſchauung“, längſt von den Geſichtsvorſtellungen auf alle Sinneserſcheinungen übertragen, entſpricht überdies trefflich dem Akte des aufmerkſamen Hörens, welches ja in einem ſucceſſiven Betrachten der Tonformen beſteht. Die Phantaſie iſt dabei keineswegs ein abgeſchloſſenes Gebiet: ſo wie ſie ihren Lebensfunken aus den Sinnesempfindungen zog, ſendet ſie wiederum ihre Radien ſchnell an die Thätigkeit des Verſtandes und des Gefühls aus. Dies ſind für die echte Auffaſſung des Schönen jedoch nur Grenzgebiete.

In reiner Anſchauung genießt der Hörer das erklingende Tonſtück, jedes ſtoffliche Intereſſe muß ihm fern liegen. Ein ſolches iſt aber die Tendenz, Affekte in ſich erregen zu laſſen. Ausſchließliche Bethätigung des Verſtandes durch das Schöne verhält ſich logiſch anſtatt äſthetiſch, eine vorherrſchende Wirkung auf das Gefühl iſt noch bedenklicher, nämlich gerade pathologiſch.

Alles das, von der allgemeinen Äſthetik längſt entwickelt, gilt gleichmäßig für das Schöne aller Künſte. Behandelt man alſo die Muſik als Kunſt,

ſo muß man die Phantaſie und nicht das Gefühl als die äſthetiſche Inſtanz derſelben erkennen. Der beſcheidene Vorderſatz ſcheint uns darum rätlich, weil bei dem wichtigen Nachdruck, welcher unermüdlich auf die durch Muſik zu erzielende Sänftigung der menſchlichen Leidenſchaften gelegt wird, man in der That oft nicht weiß, ob von der Tonkunſt als von einer polizeilichen, einer pädagogiſchen oder mediziniſchen Maßregel die Rede iſt.

Die Muſiker ſind aber weniger in dem Irrtume befangen, alle Künſte gleichmäßig den Gefühlen vindizieren zu wollen, als ſie darin vielmehr etwas ſpezifiſch der Tonkunſt Eigentümliches ſehen. Die Macht und Tendenz, beliebige Affekte im Hörer zu erwecken, ſei es eben, was die Muſik vor den übrigen Künſten charakteriſiere.*)

---

*) Wo „Gefühl“ nicht einmal von „Empfindung“ getrennt wurde, da kann von einem tieferen Eingehen in die Unterſchiede des erſteren um ſo weniger die Rede ſein; ſinnliche und intellektuelle Gefühle, die chroniſche Form der Stimmung, die akute des Affektes, Neigung und Leidenſchaft, ſowie die eigentümlichen Färbungen dieſer als „pathos“ der Griechen und „passio“ der neueren Lateiner wurden in bunter Miſchung nivelliert, und von der Muſik lediglich ausgeſagt, ſie ſei ſpeziell die Kunſt, Gefühle zu erregen.

Allein so wenig wir diese Wirkung als die Aufgabe der Künste überhaupt anerkannten, so wenig können wir in ihr das spezifische Wesen der Musik erblicken. Einmal festgehalten, daß die Phantasie das eigentliche Organ des Schönen ist, wird eine sekundäre Wirkung auf das Gefühl in jeder Kunst vorkommen. Bewegt uns nicht ein großes Geschichtsbild mit der Kraft eines Erlebnisses? Stimmen uns Raphaels Madonnen nicht zur Andacht, Poussins Landschaften nicht zu sehnsüchtiger Wanderlust? Bleibt etwa der Anblick des Straßburger Doms ohne Wirkung auf unser Gemüt? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. Sie gilt ebenso von der Poesie, ja von mancher außerästhetischen Thätigkeit, z. B. religiöser Erbauung, Eloquenz u. a. Wir sehen, daß die übrigen Künste ebenfalls stark genug auf das Gefühl einwirken. Den angeblichen prinzipiellen Unterschied derselben von der Musik müßte man daher auf ein Mehr oder Weniger dieser Wirkung basieren. Ganz unwissenschaftlich an sich, hätte dieser Ausweg obendrein die Entscheidung, ob man stärker und tiefer fühle bei einer Mozartschen Symphonie oder bei einem Trauerspiele

Shakeſpeares, bei einem Gedicht von Uhland oder einem Hummelſchen Rondo, füglich jedermann ſelbſt zu überlaſſen. Meint man aber, die Muſik wirke „unmittelbar“ auf das Gefühl, die andern Künſte erſt durch die Vermittlung von Begriffen, ſo fehlt man nur mit andern Worten, weil, wie wir geſehen, die Gefühle auch von dem Muſikaliſch-Schönen nur in zweiter Linie beſchäftigt werden ſollen, unmittelbar nur die Phantaſie. Unzählige Mal wird in muſikaliſchen Abhandlungen die Analogie herbeigerufen, die zweifellos zwiſchen der Muſik und der Baukunſt beſteht. Iſt aber je einem vernünftigen Architekten beigefallen, die Baukunſt habe den Zweck, Gefühle zu erregen, oder es ſeien dieſe der Inhalt derſelben?

Jedes wahre Kunſtwerk wird ſich in irgend eine Beziehung zu unſerm Fühlen ſetzen, keines in eine ausſchließliche. Man ſagt alſo gar nichts für das äſthetiſche Prinzip der Muſik Entſcheidendes, wenn man ſie nur ganz allgemein durch ihre Wirkung auf das Gefühl charakteriſiert. Ebenſo wenig etwa, als man das Weſen des Weins ergründet, indem man ſich betrinkt. Es wird einzig auf die ſpezifiſche Art ankommen, wie ſolche

Affekte durch Musik hervorgerufen werden. Statt also an der sekundären und unbestimmten Gefühlswirkung musikalischer Erscheinungen zu kleben, gilt es in das Innere der Werke zu dringen und die spezifische Kraft ihres Eindrucks aus den Gesetzen ihres eigenen Organismus zu erklären. Ein Maler oder ein Poet überredet sich kaum mehr, Rechenschaft von dem Schönen seiner Kunst abgelegt zu haben, wenn er untersuchte, welche „Gefühle" seine Landschaft oder sein Drama hervorruft: er wird der zwingenden Macht nachspüren, warum das Werk gefällt und weshalb gerade in dieser und keiner andern Weise. Daß diese Untersuchung, wie wir später sehen werden, in der Tonkunst viel schwieriger ist als in den andern Künsten, ja daß das Erforschliche in ihr nur bis zu einer gewissen Tiefe hinabreicht, berechtigt ihre Kritiker noch lange nicht, Gefühlsaffektionen und musikalische Schönheit unmittelbar zu vermengen, statt sie in wissenschaftlicher Methode möglichst getrennt darzustellen.

Kann überhaupt das Gefühl keine Basis für ästhetische Gesetze sein, so ist obendrein gegen die Sicherheit des musikalischen Fühlens Wesentliches

zu bemerken. Wir meinen hier nicht bloß die konventionelle Befangenheit, die es ermöglicht, daß unser Fühlen und Vorstellen oft durch Texte, Überschriften und andere bloß gelegentliche Gedankenverbindungen, besonders in Kirchen-, Kriegs- und Theaterkompositionen eine Richtung erhält, welche wir fälschlich dem Charakter der Musik an sich zuzuschreiben geneigt sind. Vielmehr ist überhaupt der Zusammenhang eines Tonstückes mit der dadurch hervorgerufenen Gefühlsbewegung kein unbedingt kausaler, sondern es wechselt diese Stimmung mit dem wechselnden Standpunkt unserer musikalischen Erfahrungen und Eindrücke. Wir begreifen heute oft kaum, wie unsere Großeltern diese Tonreihe für einen entsprechenden Ausdruck gerade dieses Affekts ansehen konnten. Dafür ist z. B. die außerordentliche Verschiedenheit ein Beweis, mit der viele Mozartsche, Beethovensche und Webersche Kompositionen zur Zeit ihrer Neuheit im Gegensatz zu heute auf die Herzen der Hörer wirkten. Wie viele Werke von Mozart erklärte man zu ihrer Zeit für das leidenschaftlichste, feurigste und kühnste, was überhaupt an musikalischen Stimmungsbildern möglich schien. Der Behaglichkeit und dem reinen

Wohlsein, welches aus Haydns Symphonieen ausströme, stellte man die Ausbrüche heftiger Leidenschaft, ernstester Kämpfe, bitterer, schneidender Schmerzen in Mozarts*) Musik gegenüber. Zwanzig bis dreißig Jahre später entschied man genau so zwischen Beethoven und Mozart. Die Stelle Mozarts als Repräsentanten der heftigen, hinreißenden Leidenschaft nahm Beethoven ein, und Mozart war zu der olympischen Klassicität Haydns avanciert. Ähnliche Wandlungen seiner Anschauung erfährt jeder aufmerksame Musiker im Laufe eines längeren Lebens an sich selbst. Durch diese Verschiedenheit der Gefühlswirkung ist jedoch die musikalische Schätzung vieler einst so aufregend wirkender Werke, der ästhetische Genuß, den ihre Originalität und Schönheit uns heute noch bereitet, an und für sich nicht alteriert. Der Zusammenhang musikalischer Werke mit gewissen

*) Namentlich von Rochlitz existieren manche solcher für uns heute sehr verwunderlichen Aussprüche über Mozarts Instrumentalmusiken. Derselbe Rochlitz bezeichnet das reizende Menuetto capriccio in Webers As-dur-Sonate als einen „ununterbrochen fortströmenden Erguß einer leidenschaftlichen, heftig aufgeregten Seele, und doch mit bewunderungswürdiger Festigkeit zusammengehalten".

Stimmungen beſteht alſo nicht immer, überall, notwendig, als ein abſolut Zwingendes, er iſt vielmehr unvergleichlich wandelbarer als in jeder andern Kunſt.

So beſitzt denn die Wirkung der Muſik auf das Gefühl weder die Notwendigkeit, noch die Ausſchließlichkeit, noch die Stetigkeit, welche eine Erſcheinung aufweiſen müßte, um ein äſthetiſches Prinzip begründen zu können.

Die ſtarken Gefühle ſelbſt, welche die Muſik aus ihrem Schlummer wachſingt, und all die ſüßen wie ſchmerzlichen Stimmungen, in die ſie uns Halbträumende einlullt: wir möchten ſie nicht durchaus unterſchätzen. Zu den ſchönſten, heilſamſten Myſterien gehört es ja, daß die Kunſt ſolche Bewegungen ohne irdiſchen Anlaß, recht von Gottes Gnaden hervorzurufen vermag. Nur gegen die unwiſſenſchaftliche Verwertung dieſer Thatſachen für äſthetiſche Prinzipien legen wir Verwahrung ein. Luſt und Trauer können durch Muſik in hohem Grade erweckt werden; das iſt richtig. Nicht in noch höherem vielleicht durch den Gewinnſt des großen Treffers, oder durch die Todeskrankheit eines Freundes? Solange man Anſtand nimmt, deshalb

ein Lotterielos den Symphonieen, oder ein ärztliches Bulletin den Ouverturen beizuzählen, so lange darf man auch faktisch erzeugte Affekte nicht als eine ästhetische Spezialität der Tonkunst oder eines bestimmten Tonstücks behandeln. Es wird einzig auf die spezifische Art ankommen, wie solche Affekte durch Musik hervorgerufen werden. Wir werden im IV. und V. Kapitel den Einwirkungen der Musik auf das Gefühl die aufmerksamste Betrachtung widmen, und die positiven Seiten dieses merkwürdigen Verhältnisses untersuchen. Hier, am Eingang unserer Schrift, konnte die negative Seite, als Protest gegen ein unwissenschaftliches Prinzip, nicht zu scharf hervorgekehrt werden.

Der erste, der meines Wissens diese Gefühlsästhetik in der Musik angegriffen hat, ist Herbart (im 9. Kapitel seiner Encyklopädie). Nachdem er sich gegen die „Deutelei" von Kunstwerken erklärt hat, sagt er: „Die Traumdeuter und Astrologen haben sich Jahrtausende nicht wollen sagen lassen, daß ein Mensch träume, weil er schläft, und daß die Gestirne sich bald da bald dort zeigen, weil sie sich bewegen. So wiederholen

bis auf den heutigen Tag ſelbſt gute Muſikkenner den Satz, die Muſik drücke Gefühle aus, als ob das Gefühl, das etwa durch ſie erregt wird und zu deſſen Ausdruck ſie eben deshalb, wenn man will, ſich gebrauchen läßt, den allgemeinen Regeln des einfachen und doppelten Kontrapunktes zu Grunde läge, auf denen ihr wahres Weſen beruht. Was mögen doch die alten Künſtler, welche die möglichen Formen der Fuge entwickelten, auszudrücken beabſichtigt haben? Gar nichts wollen ſie ausdrücken; ihre Gedanken gingen nicht hinaus, ſondern in das innere Weſen der Kunſt hinein; diejenigen aber, die ſich auf Bedeutungen legen, verraten ihre Scheu vor dem innern und ihre Vorliebe für den äußern Schein.“ Leider hat Herbart dieſe gelegentliche Oppoſition im einzelnen nicht näher begründet, und neben dieſer glänzenden finden ſich bei ihm auch manche ſchiefe Bemerkungen über Muſik. Jedenfalls haben ſeine obigen Worte, wie wir ſogleich ſehen werden, nicht die verdiente Beachtung gefunden.

Anmerkung. Es dünkt uns für den vorliegenden Zweck kaum notwendig, den Anſichten, deren Bekämpfung uns beſchäftigt, die Namen ihrer Autoren beizuſetzen, da dieſe Anſichten weniger die Blüte eigentümlicher Überzeugungen,

als vielmehr der Ausdruck einer allgemein gewordenen traditionellen Denkweise sind. Nur um einen Einblick in die ausgebreitete Herrschaft dieser Grundsätze zu gewähren, mögen einige Citate älterer und neuerer Musikschriftsteller aus der großen Menge derer, welche dafür zu Gebote stehen, hier Platz finden.

Mattheson: „Wir müssen bei jeder Melodie uns eine Gemütsbewegung (wo nicht mehr als eine) zum Hauptzweck setzen." (Vollkomm. Kapellmeister. S. 143.)

Reidhardt: „Der Musik Endzweck ist, alle Affekte durch die bloßen Töne und deren Rhythmum, trotz dem besten Redner, rege zu machen." (Vorrede zur „Temperatur".)

J. N. Forkel versteht unter den „Figuren in der Musik" „dasselbe, was sie in der Dichtkunst und Redekunst sind, nämlich der Ausdruck der unterschiedenen Arten, nach welchen sich Empfindungen und Leidenschaften äußern". (Über die Theorie der Musik. Göttingen 1777. S. 26.)

J. Mosel definiert die Musik als „die Kunst, bestimmte Empfindungen durch geregelte Töne auszudrücken".

C. F. Michaelis: „Musik ist die Kunst des Ausdrucks von Empfindungen durch Modulation der Töne. Sie ist die Sprache der Affekte" ꝛc. (Über den Geist der Tonkunst, 2. Versuch. 1800. S. 29.)

Marburg: „Der Zweck, den der Komponist sich in seiner Arbeit vorsetzen soll, ist, die Natur nachzuahmen . . . die Leidenschaften nach seinem Willen zu regen . . .

die Bewegungen der Seele, die Neigungen des Herzens nach dem Leben zu ſchildern.“ (Krit. Muſikus, 1. Band. 1750. 40. Stück.)

W. Heinſe: „Der Hauptendzweck der Muſik iſt die Nachahmung oder vielmehr Erregung der Leidenſchaften.“ (Muſikal. Dialoge. 1805. S. 30.)

J. J. Engel: „Eine Sinfonie, eine Sonate u. ſ. w. muß die Ausführung einer Leidenſchaft, die aber in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, enthalten.“ (Über muſik. Malerei. 1780. S. 29.)

J. Ph. Kirnberger: „Ein melodiſcher Satz (Thema) iſt ein verſtändlicher Satz aus der Sprache der Empfindung, der einen empfindſamen Zuhörer die Gemütslage, die ihn hervorgebracht hat, fühlen läßt.“ (Kunſt des reinen Satzes, II. Teil. S. 152.)

Pierers Univerſallexikon (2. Auflage): „Muſik iſt die Kunſt, durch ſchöne Töne Empfindungen und Seelenzuſtände auszudrücken. Sie ſteht höher als die Dichtkunſt, welche nur (!) mit dem Verſtande erkennbare Stimmungen darzuſtellen vermag, da die Muſik ganz unerklärliche Empfindungen und Ahnungen ausdrückt.“

G. Schillings Univerſallexikon der Tonkunſt bringt unter dem Artikel „Muſik“ die gleiche Erklärung.

Koch definiert die Muſik als die „Kunſt, ein angenehmes Spiel der Empfindungen durch Töne auszudrücken“. (Muſik. Lexikon: „Muſik“.)

A. André: „Muſik iſt die Kunſt, Töne hervorzubringen, welche Empfindungen und Leidenſchaften ſchildern, erregen und unterhalten.“ (Lehrbuch der Tonkunſt I.)

Sulzer: „Musik ist die Kunst, durch Töne unsere Leidenschaften auszudrücken, wie in der Sprache durch Worte.“ (Theorie der schönen Künste.)

J. W. Böhm: „Nicht den Verstand, nicht die Vernunft. sondern nur das Gefühlsvermögen beschäftigen der Saiten harmonische Töne.“ (Analyse des Schönen der Musik. Wien 1830. S. 62.)

Gottfried Weber: „Die Tonkunst ist die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken.“ (Theorie der Tonsetzkunst, 2. Aufl. I. Bd. S. 15.)

F. Hand: „Die Musik stellt Gefühle dar. Jedes Gefühl und jeder Gemütszustand hat an sich und so auch in der Musik seinen besonderen Ton und Rhythmus.“ (Ästhethik der Tonkunst, I. Band. 1837. § 24.)

Amadeus Autodidaktus: „Die Tonkunst entquillt und wurzelt nur in der Welt der geistigen Gefühle und Empfindungen. Musikalisch melodische Töne(!) erklingen nicht dem Verstande, welcher Empfindungen ja nur beschreibt und zergliedert, . . . sie sprechen zu dem Gemüt“ ꝛc. (Aphorismen über Musik. Leipzig 1857. S. 329.)

Fermo Bellini: „Musica è l'arte, che esprime i sentimenti e le passioni col mezzo di suoni.“ (Manuale di Musica. Milano, Ricordi. 1853.)

Friedrich Thiersch: Allgemeine Ästhetik (Berlin 1846) § 18. S. 101: „Die Musik ist die Kunst, durch Wahl und Verbindung der Töne Gefühle und Stimmungen des Gemütes auszudrücken oder zu erregen.“

A. v. Dommer: Elemente der Muſik (Leipzig 1862): „Aufgabe der Tonkunſt: Die Tonkunſt ſoll Gefühle und durch das Gefühl Vorſtellungen in uns erregen.“ (S. 174.)

Rich. Wagner, „Das Kunſtwerk der Zukunft“ (1850. Geſamm. Schr. III, 99 und ähnlich ſonſt): „Das Organ des Herzens iſt der Ton, ſeine künſtleriſch bewußte Sprache die Tonkunſt.“ In den ſpäteren Schriften freilich werden Wagners Definitionen noch nebelhafter; da iſt ihm Muſik gleich „Kunſt des Ausdrucks“ überhaupt (in „Oper und Drama“, Geſ. Schriften III, 343), die ihm als „Idee der Welt“ befähigt ſcheint, „das Weſen der Dinge in ſeiner unmittelbarſten Kundgebung zu erfaſſen“ u. ſ. w. („Beethoven“, 1870. S. 6 ff.).

II.

Die „Darstellung von Gefühlen“ ist nicht der Inhalt der Musik.

Teils als Konsequenz dieser Theorie, welche die Gefühle für das Endziel musikalischer Wirkung erklärt, teils als Korrektiv derselben, wird der Satz aufgestellt: die Gefühle seien der Inhalt, welchen die Tonkunst darzustellen habe.

Die philosophische Untersuchung einer Kunst drängt zu der Frage nach dem Inhalt derselben. Die Verschiedenheit des Inhalts der Künste (untereinander) und die damit zusammenhängende Grundverschiedenheit ihrer Gestaltung folgt mit Notwendigkeit aus der Verschiedenheit der Sinne, an welche sie gebunden sind. Jeder Kunst eignet ein Kreis von Ideen, welche sie mit ihren Ausdrucksmitteln als Ton, Wort, Farbe, Stein darstellt.

Das einzelne Kunſtwerk verkörpert demnach eine beſtimmte Idee als Schönes in ſinnlicher Erſcheinung. Dieſe beſtimmte Idee, die ſie verkörpernde Form, und die Einheit beider ſind Bedingungen des Schönheitsbegriffs, von welchen keine wiſſenſchaftliche Ergründung irgend einer Kunſt ſich mehr trennen kann.

Was Inhalt eines Werks der dichtenden oder bildenden Kunſt ſei, läßt ſich mit Worten ausdrücken und auf Begriffe zurückführen. Wir ſagen: dies Bild ſtellt ein Blumenmädchen vor, dieſe Statue einen Gladiator, jenes Gedicht eine That Rolands. Das mehr oder minder vollkommene Aufgehen des ſo beſtimmten Inhalts in der künſtleriſchen Erſcheinung begründet dann unſer Urteil über die Schönheit des Kunſtwerks.

Als Inhalt der Muſik hat man ziemlich einverſtändlich die ganze Stufenleiter menſchlicher Gefühle genannt, weil man in dieſen den Gegenſatz zu begrifflicher Beſtimmtheit und daher die richtige Unterſcheidung von dem Ideal der bildenden und dichtenden Kunſt gefunden glaubte. Demnach ſeien die Töne und ihr kunſtreicher Zuſammenhang bloß Material, Ausdrucksmittel, wodurch der

Komponiſt die Liebe, den Mut, die Andacht, das Entzücken darſtellt. Dieſe Gefühle in ihrer reichen Mannigfaltigkeit ſeien die Idee, welche den irdiſchen Leib des Klanges angethan, um als muſikaliſches Kunſtwerk auf Erden zu wandeln. Was uns an einer reizenden Melodie, einer ſinnigen Harmonie ergötzt und erhebt, ſei nicht dieſe ſelbſt, ſondern was ſie bedeutet: das Flüſtern der Zärtlichkeit, das Stürmen der Kampfluſt.

Um auf feſten Boden zu gelangen, müſſen wir vorerſt ſolche altverbundene Metaphern ſchonungslos trennen: Das Flüſtern? Ja; — aber keineswegs der „Sehnſucht"; das Stürmen? Allerdings, doch nicht der „Kampfluſt". In der That beſitzt die Muſik das eine oder das andere; ſie kann flüſtern, ſtürmen, rauſchen, — das Lieben und Zürnen aber trägt nur unſer eigenes Herz in ſie hinein.

Die Darſtellung eines beſtimmten Gefühls oder Affektes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunſt.

Es ſtehen nämlich die Gefühle in der Seele nicht iſoliert da, ſo daß ſie ſich aus ihr gleichſam herausheben ließen von einer Kunſt, welcher die

Darſtellung der übrigen Geiſtesthätigkeiten verſchloſſen iſt. Sie ſind im Gegenteil abhängig von phyſiologiſchen und pathologiſchen Vorausſetzungen, ſind bedingt durch Vorſtellungen, Urteile, kurz durch eben das ganze Gebiet verſtändigen und vernünftigen Denkens, welchem man das Gefühl ſo gern als ein Gegenſätzliches gegenüberſtellt.

Was macht denn ein Gefühl zu dieſem beſtimmten Gefühl? Zur Sehnſucht, Hoffnung, Liebe? Etwa die bloße Stärke oder Schwäche, das Wogen der inneren Bewegung? Gewiß nicht. Dieſe kann bei verſchiedenen Gefühlen gleich ſein und auch wieder bei demſelben Gefühl, in mehreren Individuen, zu andern Zeiten, verſchieden. Nur auf Grundlage einer Anzahl — im Momente ſtarken Fühlens vielleicht unbewußter — Vorſtellungen und Urteile kann unſer Seelenzuſtand ſich zu eben dieſem beſtimmten Gefühl verdichten. Das Gefühl der Hoffnung iſt untrennbar von der Vorſtellung eines glücklicheren Zuſtandes, welcher kommen ſoll und mit dem gegenwärtigen verglichen wird. Die Wehmut vergleicht ein vergangenes Glück mit der Gegenwart. Das ſind ganz beſtimmte Vorſtellungen, Begriffe, ohne ſie, ohne

dieſen Gedankenapparat kann man das gegenwärtige Fühlen nicht „Hoffnung“, nicht „Wehmut“ nennen, er macht ſie dazu. Abſtrahiert man von ihm, ſo bleibt eine unbeſtimmte Bewegung, allenfalls die Empfindung allgemeinen Wohlbefindens oder Mißbehagens. Die Liebe kann ohne die Vorſtellung einer geliebten Perſönlichkeit, ohne den Wunſch und das Streben nach der Beglückung, Verherrlichung, dem Beſitz dieſes Gegenſtandes nicht gedacht werden. Nicht die Art der bloßen Seelenbewegung, ſondern ihr begrifflicher Kern, ihr wirklicher, hiſtoriſcher Inhalt macht ſie zur Liebe. Ihrer Dynamik nach kann dieſe ebenſogut ſanft als ſtürmiſch, ebenſowohl froh als ſchmerzlich auftreten und bleibt doch immer Liebe. Dieſe Betrachtung allein reicht hin, zu zeigen, daß Muſik nur jene verſchiedenen begleitenden Adjektiva ausdrücken könne, nie das Subſtantivum, die Liebe ſelbſt. Ein beſtimmtes Gefühl (eine Leidenſchaft, ein Affekt) exiſtiert als ſolches niemals ohne einen wirklichen hiſtoriſchen Inhalt, der eben nur in Begriffen dargelegt werden kann. Begriffe kann die Muſik als „unbeſtimmte Sprache“ zugeſtandener Weiſe nicht wiedergeben — iſt da

nicht die Folgerung pſychologiſch unablehnbar, daß ſie auch beſtimmte Gefühle nicht auszudrücken vermag? Die Beſtimmtheit der Gefühle ruht ja gerade in deren begrifflichem Kern.

Wie es komme, daß Muſik dennoch Gefühle, wie Wehmut, Frohſinn u. dergl. erregen kann (nicht muß), das wollen wir ſpäter, wo vom ſubjektiven Eindruck der Muſik die Rede ſein wird, unterſuchen. Hier mußte bloß theoretiſch feſtgeſtellt werden, ob die Muſik fähig ſei, ein beſtimmtes Gefühl darzuſtellen. Die Frage war zu verneinen, da die Beſtimmtheit der Gefühle von konkreten Vorſtellungen und Begriffen nicht getrennt werden kann, welche letztere außer dem Geſtaltungsbereich der Muſik liegen. — Einen gewiſſen Kreis von Ideen hingegen kann die Muſik mit ihren eigenſten Mitteln reichlichſt darſtellen. Dies ſind, entſprechend dem ſie aufnehmenden Organ, unmittelbar alle diejenigen Ideen, welche auf hörbare Veränderungen der Kraft, der Bewegung, der Proportionen ſich beziehen, alſo die Idee des Anſchwellenden, des Abſterbenden, des Eilens, Zögerns, des künſtlich Verſchlungenen, des einfach Fortſchreitenden u. dergl. — Es kann

ferner der äſthetiſche Ausdruck einer Muſik anmutig genannt werden, ſanft, heftig, kraftvoll, zierlich, friſch: lauter Ideen, welche in Tonverbindungen eine entſprechende ſinnliche Erſcheinung finden. Wir können dieſe Eigenſchaftswörter daher unmittelbar von muſikaliſchen Bildungen gebrauchen, ohne an die ethiſche Bedeutung zu denken, welche ſie für das menſchliche Seelenleben haben, und die eine geläufige Ideenverbindung ſo ſchnell zur Muſik heranbringt, ja mit den rein muſikaliſchen Eigenſchaften unter der Hand zu verwechſeln pflegt.

Die Ideen, welche der Komponiſt darſtellt, ſind vor allem und zuerſt rein muſikaliſche. Seiner Phantaſie erſcheint eine beſtimmte ſchöne Melodie. Sie ſoll nichts anderes ſein als ſie ſelbſt. Wie aber jede konkrete Erſcheinung auf ihren höheren Gattungsbegriff, auf die ſie zunächſt erfüllende Idee hinweiſt, und ſo fort immer höher und höher bis zur abſoluten Idee, ſo geſchieht es auch mit den muſikaliſchen Ideen. So wird z. B. dieſes ſanfte, harmoniſch ausklingende Adagio die Idee des Sanften, Harmoniſchen überhaupt zur ſchönen Erſcheinung bringen. Die

allgemeine Phantaſie, welche gern die Ideen der Kunſt in Bezug zum eigenen, menſchlichen Seelenleben ſetzt, wird dies Ausklingen noch höher, z. B. als den Ausdruck milder Reſignation eines in ſich verſöhnten Gemütes auffaſſen, und kann vielleicht ſofort bis zur Ahnung eines ewigen jenſeitigen Friedens aufſteigen.

Auch die Poeſie und bildende Kunſt ſtellen vorerſt ein Konkretes dar. Erſt mittelbar kann das Bild eines Blumenmädchens auf die allgemeinere Idee mädchenhafter Zufriedenheit und Anſpruchsloſigkeit, ein beſchneiter Kirchhof auf die Idee der irdiſchen Vergänglichkeit hinweiſen. Gerade ſo, nur mit ungleich unſicherer und willkürlicher Deutung, kann der Hörer in dieſem Muſikſtück die Idee jugendlichen Genügens, in jenem die Idee der Vergänglichkeit heraushören; allein ebenſowenig als in den genannten Bildern ſind dieſe abſtrakten Ideen der Inhalt des muſikaliſchen Werkes: von einer Darſtellung des „Gefühls der Vergänglichkeit“, des „Gefühls der jugendlichen Genügſamkeit“ kann nun vollends keine Rede ſein.

Es giebt Ideen, welche durch die Tonkunſt

vollkommen repräſentiert werden und trotzdem nicht als Gefühl vorkommen, ſowie umgekehrt Gefühle von ſolcher Miſchung das Gemüt bewegen können, daß ſie in keiner durch Muſik darſtellbaren Idee ihre entſprechende Bezeichnung finden.

Was kann alſo die Muſik von den Gefühlen darſtellen, wenn nicht deren Inhalt?

Nur das Dynamiſche derſelben. Sie vermag die Bewegung eines phyſiſchen Vorganges nach den Momenten: ſchnell, langſam, ſtark, ſchwach, ſteigend, fallend nachzubilden. Bewegung iſt aber nur eine Eigenſchaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieſes ſelbſt. Gemeiniglich glaubt man, das darſtellende Vermögen der Muſik genügend zu begrenzen, wenn man behauptet, ſie könne keineswegs den Gegenſtand eines Gefühls bezeichnen, wohl aber das Gefühl ſelbſt, z. B. nicht das Objekt einer beſtimmten Liebe, wohl aber „Liebe“. Sie kann dies in Wahrheit ebenſowenig. Nicht Liebe, ſondern nur eine Bewegung kann ſie ſchildern, welche bei der Liebe oder auch einem andern Affekt vorkommen kann, immer jedoch das Unweſentliche ſeines Charakters iſt. „Liebe“ iſt ein abſtrakter Begriff, ſo gut wie „Tugend“ und „Unſterblichkeit“. Die

Versicherung der Theoretiker, Musik habe keine abstrakten Begriffe darzustellen, ist überflüssig; denn keine Kunst kann dies. Daß nur Ideen, d. i. lebendig gewordene Begriffe Inhalt künstlerischer Verkörperung sind, versteht sich von selbst.*) Aber auch die Ideen der Liebe, des Zornes, der Furcht können Instrumentalwerke nicht zur Erscheinung bringen, weil zwischen jenen Ideen und schönen Tonverbindungen kein notwendiger Zusammenhang besteht. Welches Moment dieser Ideen ist's denn also, dessen die Musik sich in der That so wirksam zu bemächtigen weiß? Es ist die Bewegung (natürlich in dem weiteren Sinne, der auch das Anschwellen und Abschwächen des einzelnen Tones oder Akkordes als „Bewegung" auffaßt). Sie bildet das Element, welches die Tonkunst mit den Gefühlszuständen gemeinschaftlich hat, und das sie schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen zu gestalten vermag.

Der Begriff der Bewegung ist bisher in den

*) Vischer (Ästh. § 11 Anmerkung) definiert die bestimmten Ideen als die Reiche des Lebens, sofern ihre Wirklichkeit als ihrem Begriff entsprechend gedacht wird. Denn Idee bezeichnet immer den in seiner Wirklichkeit rein und mangellos gegenwärtigen Begriff.

Unterſuchungen des Weſens und der Wirkung der Muſik auffallend vernachläſſigt worden; er dünkt uns der wichtigſte und fruchtbarſte.

Was uns außerdem in der Muſik beſtimmte Seelenzuſtände zu malen ſcheint, iſt *ſymboliſch*

Wie die Farben, ſo beſitzen nämlich die Töne ſchon von Haus aus und in ihrer Vereinzelung ſymboliſche Bedeutung, welche außerhalb und vor aller künſtleriſchen Abſicht wirkt. Jede Farbe atmet eigentümlichen Charakter: ſie iſt uns keine bloße Ziffer, welche durch den Künſtler lediglich eine Stellung erhält, ſondern eine Kraft, ſchon von Natur aus in ſympathetiſchen Zuſammenhang mit gewiſſen Stimmungen geſetzt. Wer kennt nicht die Farbendeutungen, wie ſie in ihrer Einfachheit gang und gäbe, oder durch feinere Geiſter zu poetiſchem Raffinement gehoben werden? Wir verbinden Grün mit dem Gefühl der Hoffnung, Blau mit der Treue. *Roſenkranz* erkennt in Rotgelb „anmutige Würde", in Violett „philiſterhafte Freundlichkeit" u. ſ. w. (Pſychologie, 2. Aufl. S. 102.)

In ähnlicher Weiſe ſind uns die elementaren Stoffe der Muſik: Tonarten, Akkorde und Klangfarben ſchon an ſich *Charaktere*. Wir haben auch

eine nur zu geſchäftige Auslegekunſt für die Bedeutung muſikaliſcher Elemente; Schubarts Symbolik der Tonarten bietet in ihrer Art ein Seitenſtück zu Goethes Deutung der Farben. Es folgen jedoch dieſe Elemente (Töne, Farben) in ihrer künſtleriſchen Verwendung ganz andern Geſetzen, als jene Wirkung ihrer iſolierten Erſcheinung. So wenig auf einem Hiſtorienbild jedes Rot uns Freude, jedes Weiß Unſchuld bedeutet, ebenſowenig wird in einer Symphonie alles As-dur uns eine ſchwärmeriſche, alles H-moll eine menſchenfeindliche Stimmung erwecken, oder jeder Dreiklang Befriedigung, jeder verminderte Septakkord Verzweiflung. Auf äſthetiſchem Boden neutraliſieren ſich derlei elementare Selbſtändigkeiten unter der Gemeinſamkeit höherer Geſetze. Von einem Ausdrücken oder Darſtellen iſt ſolche Naturbeziehung weit entfernt „Symboliſch“ nannten wir ſie, indem ſie den Inhalt keineswegs unmittelbar darſtellt, ſondern eine von dieſem weſentlich verſchiedene Form bleibt. Wenn wir im Gelben Eiferſucht, in G-dur Heiterkeit, in der Cypreſſe Trauer ſehen, ſo hat dieſe Deutung einen phyſiologiſch-pſychologiſchen Zuſammenhang mit Beſtimmtheiten dieſer Gefühle, allein

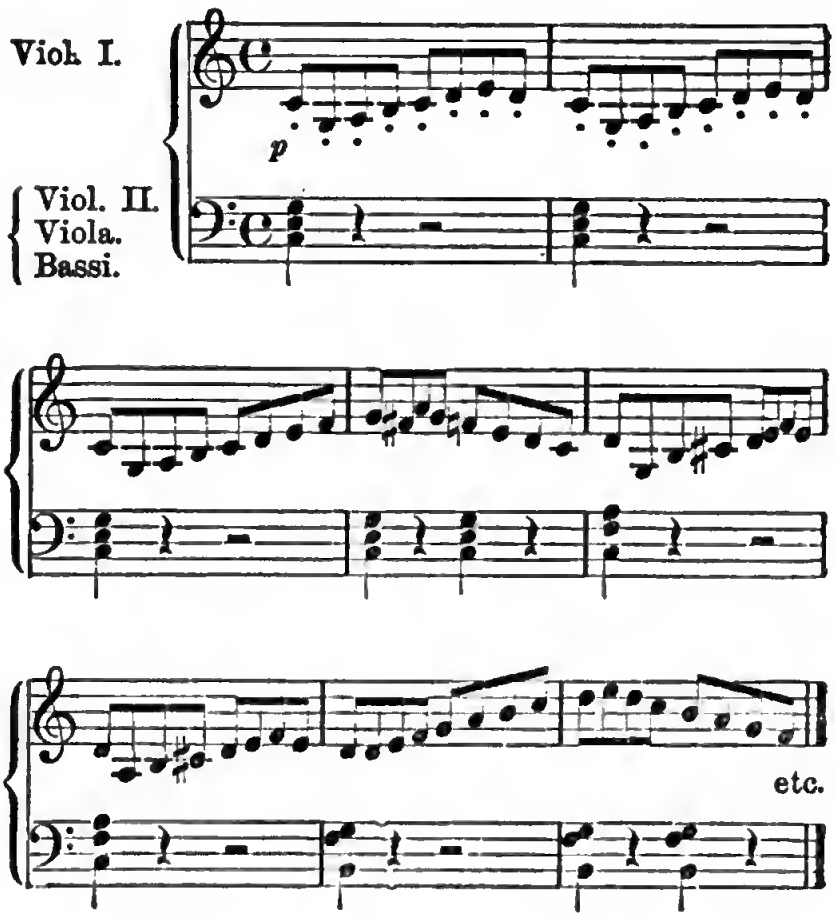
es hat ihn eben nur unſere Deutung, nicht die Farbe, der Ton, die Pflanze an und für ſich. Man kann daher weder von einem Akkord an ſich ſagen, er ſtelle ein beſtimmtes Gefühl dar, noch weniger thut er das im Zuſammenhang des Kunſtwerkes.

Ein anderes Mittel für den angeblichen Zweck, außer der Analogie der Bewegung und der Symbolik der Töne, hat die Muſik nicht.

Läßt ſich ſomit ihr Unvermögen, beſtimmte Gefühle darzuſtellen, leicht aus der Natur der Töne ableiten, ſo ſcheint es faſt unbegreiflich, daß es auf dem Erfahrungswege nicht noch viel ſchneller ins allgemeine Bewußtſein gedrungen iſt. Verſuche jemand, dem noch ſo viele Gefühlsſaiten aus einem Inſtrumentalſtück anklingen, mit klaren Gründen nachzuweiſen, welcher Affekt den Inhalt desſelben bilde. Die Probe iſt unerläßlich. — Hören wir z. B. Beethovens Ouverture zu „Prometheus“. Was das aufmerkſame Ohr des Kunſtfreundes in ſtetiger Folge aus ihr vernimmt, iſt ungefähr Folgendes: Die Töne des erſten Taktes perlen nach einem Fall in die Unterquarte raſch und leiſe aufwärts, wiederholen ſich genau im zweiten; der dritte und vierte Takt führen denſelben Gang in

größerem Umfang weiter, die Tropfen des in die Höhe getriebenen Springbrunnens perlen herab, um in den nächsten vier Takten dieselbe Figur und dasselbe Figurenbild auszuführen. Vor dem geistigen Sinn des Hörers erbaut sich also in der Melodie die Symmetrie zwischen dem ersten und dem zweiten Takte, dann dieser beiden Takte zu den zwei folgenden, endlich der vier ersten Takte als eines großen Bogens gegen den gleich großen korrespondierenden der folgenden vier Takte. Der den Rhythmus markierende Baß bezeichnet den Anfang der ersten drei Takte mit je einem Schlag, den vierten mit zwei Schlägen; in gleicher Weise bei den folgenden vier Takten. Hier ist also der vierte Takt gegen die drei ersten eine Verschiedenheit, welche durch die Wiederholung in den nächsten vier Takten symmetrisch wird und das Ohr als ein Zug der Neuheit im alten Gleichgewicht erfreut. Die Harmonie in dem Thema zeigt uns wieder das Korrespondieren eines großen und zweier kleinen Bogen: dem C-dur-Dreiklang in den vier ersten Takten entspricht der Sekundakkord im fünften und sechsten, dann der Quintsextakkord im siebenten und achten Takt. Dies

wechſelſeitige Korreſpondieren zwiſchen Melodie, Rhythmus und Harmonie erzeugt ein ſymmetriſches und doch abwechslungsvolles Bild, welches durch die Klangfarben der verſchiedenen Inſtrumente und den Wechſel der Tonſtärke noch reichere Lichter und Schatten erhält.



Einen weiteren Inhalt als den eben angedeuteten vermögen wir durchaus nicht in dem Thema zu erkennen, am wenigsten ein Gefühl zu nennen, welches es darstellte oder im Hörer erwecken müßte. Solche Zergliederung macht freilich ein Gerippe aus blühendem Körper, geeignet, alle Schönheit, aber auch alle falsche Deutelei zu zerstören.

Wie mit diesem ganz zufällig gewählten Motiv geht es mit jedem andern Instrumentalthema. Eine große Klasse von Musikfreunden hält es bloß für ein Charakteristikum der älteren „klassischen" Musik, den Affekten abhold zu sein, und giebt von vornherein zu, daß niemand in einer der 48 Fugen und Präludien aus J. S. Bachs „wohltemperiertem Klavier" ein Gefühl werde nachweisen können, das den Inhalt derselben bilde. So dilettantisch und willkürlich diese Unterscheidung auch ist, welche in dem Umstand, daß in der älteren Musik der Selbstzweck noch unverkennbarer, die Deutbarkeit schwieriger und weniger verlockend erscheint, ihre Erklärung findet, — der Beweis wäre dadurch schon hergestellt, daß die Musik nicht Gefühle erwecken und zum

Gegenstand haben muß. Das ganze Gebiet der Figuralmusik fiele hinweg. Müssen aber große, historisch wie ästhetisch begründete Kunstgattungen ignoriert werden, um einer Theorie Haltbarkeit zu erschleichen,*) dann ist diese falsch. Ein Schiff muß untergehen, sobald es auch nur ein Leck hat. Wem dies nicht genügt, der mag ihr immerhin den ganzen Boden ausschlagen. Er spiele das Thema irgend einer Mozartschen oder Haydnschen Symphonie, eines Beethovenschen Adagios, eines Mendelssohnschen Scherzos, eines Schumannschen oder Chopinschen Klavierstückes, den Stamm unserer gehaltvollsten Musik; oder auch die populärsten Ouverturenmotive von Auber, Donizetti, Flotow. Wer tritt hinzu und getraut sich, ein bestimmtes Gefühl als Inhalt dieser Themen aufzuzeigen? Der eine wird „Liebe" sagen. Möglich. Der andere meint „Sehnsucht". Vielleicht. Der dritte fühlt „Andacht". Niemand kann das wieder-

*) Bachianer wie Spitta freilich erstreben dies umgekehrt, indem sie, statt zu Gunsten ihres Meisters die Theorie selbst zu bestreiten, die Fugen und Suiten desselben mit ebenso beredten und positiven Gefühlsergüssen interpretieren, wie nur ein subtiler Beethovenianer seines Meisters Sonaten.

legen. Und ſo fort. Heißt dies nun ein beſtimmtes Gefühl darſtellen, wenn niemand weiß, was eigentlich dargeſtellt wird? Über die Schönheit und Schönheiten des Muſikſtückes werden wahrſcheinlich alle übereinſtimmend denken, von dem Inhalt jeder verſchieden. Darſtellen heißt aber einen Inhalt klar, anſchaulich produzieren, ihn uns vor Augen „daher ſtellen". Wie mag man nun dasjenige als das von einer Kunſt Dargeſtellte bezeichnen, welches, das ungewiſſeſte vieldeutigſte Element derſelben, einem ewigen Streit unterworfen iſt?

Wir haben abſichtlich Inſtrumentalſätze zu Beiſpielen gewählt. Denn nur was von der Inſtrumentalmuſik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunſt als ſolcher. Wenn irgend eine allgemeine Beſtimmtheit der Muſik unterſucht wird, etwas ſo ihr Weſen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Grenzen und Richtung feſtſtellen ſoll, ſo kann nur von der Inſtrumentalmuſik die Rede ſein. Was die Inſtrumentalmuſik nicht kann, von dem darf nie geſagt werden, die Muſik könne es; denn nur ſie iſt reine, abſolute Tonkunſt. Ob man nun die Vokal- oder die In-

ſtrumentalmuſik an Wert und Wirkung vorziehen wolle, — eine unwiſſenſchaftliche Prozedur, bei der meiſt dilettantiſche Einſeitigkeit das Wort führt, — man wird ſtets einräumen müſſen, daß der Begriff „Tonkunſt“ in einem auf Textworte komponierten Muſikſtück nicht rein aufgehe. In einer Vokalkompoſition kann die Wirkſamkeit der Töne nie ſo genau von jener der Worte, der Handlung, der Dekoration getrennt werden, daß die Rechnung der verſchiedenen Künſte ſich ſtreng ſondern ließe. Sogar Tonſtücke mit beſtimmten Überſchriften oder Programmen müſſen wir ablehnen, wo es ſich um den „Inhalt“ der Muſik handelt. Die Vereinigung mit der Dichtkunſt erweitert die Macht der Muſik, aber nicht ihre Grenzen.*)

*) Gervinus hat den Rangſtreit zwiſchen der Vokal- und Inſtrumentalmuſik in ſeinem „Händel und Shakeſpeare“ (1868) wieder aufgenommen; aber indem er die „Sangkunſt“ für echte und wahre Muſik, die „Spielkunſt“ für „ein von allem Innerlichen auf das Äußerliche herabgekommenes Kunſtwerk“, für ein phyſikaliſches Mittel zu phyſiologiſchen Reizen erklärt, beweiſt er mit allem Aufwand ſeines Scharfſinnes doch nur, daß man ein gelehrter Händel-Enthuſiaſt und dennoch in wunderlichen Irrtümern über das Weſen der Muſik befangen ſein kann. Niemand

Wir haben in der Vokalkompoſition ein untrennbar verſchmolzenes Produkt vor uns, aus dem

---

hat dieſe Irrtümer ſchlagender widerlegt, als Ferdinand Hiller, deſſen Kritik des Buches von Gervinus wir nachſtehende treffende Stellen entnehmen: „Die Verbindungen des Wortes mit dem Tone ſind von der mannigfachſten Art. Von dem einfachſten, in Tönen noch halb geſprochenen Rezitativ bis zu einem Chore von Bach oder einem Opernfinale von Mozart — welch eine Reihe von Zuſammenſetzungen! Aber nur im Rezitativiſchen, mag es ſelbſtändig auftreten oder den Gang eines Geſangſtückes auch nur durch einen Ausruf unterbrechen, kann der Text mit der Muſik in gleicher Kraft den Hörer ergreifen. Sobald die Muſik in ihrer vollſtändigen Weſenheit auftritt, läßt ſie das Wort, das ſonſt omnipotente Wort, weit hinter ſich zurück. Der Beweis liegt, leider möchte man ſagen, allzu nahe. Schön komponiert, kann das ſchlechteſte Gedicht die Freude an der Kompoſition kaum ſchmälern, das größte poetiſche Meiſterwerk aber kann eine langweilige Muſik nicht einmal ſtützen. Welch geringes Intereſſe erregt der Text eines Oratoriums bei der Lektüre; man begreift es kaum, daß er dem genialen Tondichter den Stoff geben konnte zu einer ſtundenlangen, Ohr, Herz und Seele erfüllenden Muſik. Ja, mehr noch, es iſt in den meiſten Fällen dem Hörer gar nicht möglich, Worte und Melodie gleichzeitig zu erfaſſen. Die konventionellen Klänge, aus welchen ſich ein Satz in der Sprache zuſammenſetzt, müſſen ziemlich raſch miteinander verbunden werden, damit ſie, vom Gedächtniſſe zuſammengehalten, im Geiſte zum Verſtändniſſe gelangen. Die Muſik aber erfaßt den Hörer mit dem erſten Tone und führt ihn mit ſich fort, ohne ihm die Zeit, ja nur die Möglichkeit zu laſſen, auf das

es nicht mehr möglich ist, die Größe der einzelnen Faktoren zu bestimmen. Wenn es sich um die Wirkung der Dichtkunst handelt, so wird es niemand einfallen, die Oper als Beleg hervorzuheben; es braucht größerer Verleugnung, aber nur derselben Einsicht, um bei den Grundbestimmungen musikalischer Ästhetik ein Gleiches zu thun.

Die Vokalmusik illuminiert die Zeichnung des Gedichtes.*) Wir haben in den musikalischen Ele-

---

Gehörte zurückzukommen. . . . Mögen wir," fährt Hiller weiter fort, „dem naivsten Volksliede lauschen, mag uns Händels Hallelujah, von tausend Stimmen getragen, entgegenklingen, so wird es im ersteren Falle der Reiz einer kaum entfalteten Melodieenknospe, im letzteren die Kraft und Pracht der vereinigten Elemente der ganzen Tonwelt sein, was uns reizt oder begeistert. Daß dort vom Feinsliebchen, hier vom Himmelreich die Rede, trägt zu jener ersteren, unmittelbaren Wirkung nichts bei; diese ist rein musikalischer Natur und würde nicht ausbleiben, auch wenn man die Worte weder verstände, noch verstehen könnte." (Aus dem Tonleben unserer Zeit. Neue Folge. Leipzig 1871. S. 40 ff.)

*) Diesen bekannten bildlichen Ausdruck können wir hier als zutreffend gebrauchen, wo es sich noch, abgesehen von jeder ästhetischen Forderung, bloß um das abstrakte Verhalten der Musik zu Textworten überhaupt und damit um die Entscheidung handelt, von welchem dieser beiden Faktoren die selbständige, maßgebende Bestimmung des

menten Farben von größter Pracht und Zartheit erkannt, von ſymboliſcher Bedeutſamkeit obendrein. Sie werden vielleicht ein mittelmäßiges Gedicht zur

---

Inhaltes (Gegenſtandes) ausgehe. Sobald es ſich aber nicht mehr um das Was, ſondern um das Wie der muſikaliſchen Leiſtungen handelt, hört der Satz freilich auf, paſſend zu ſein. Nur im logiſchen (wir hätten beinahe geſagt im „juriſtiſchen") Sinn iſt der Text Hauptſache, die Muſik Acceſſorium, die äſthetiſche Anforderung an den Komponiſten geht viel höher, ſie verlangt ſelbſtändige (zugleich natürlich textentſprechende) muſikaliſche Schönheit. Fragt es ſich alſo nicht mehr abſtrakt, was die Muſik, indem ſie Textworte behandelt, thut, ſondern wie ſie es im wirklichen Falle thun ſoll, ſo darf man ihre Abhängigkeit vom Gedicht nicht in gleich enge Schranken bannen, wie ſie der Zeichner dem Koloriſten zieht. Seit Gluck in der großen, notwendigen Reaktion gegen die melodiſchen Übergriffe der Italiener nicht auf, ſondern hinter die rechte Mitte zurückſchritt (genau wie in unſern Tagen Richard Wagner), wird der in der Dedikation zur „Alceſte" ausgeſprochene Satz, es ſei der Text die „richtige und wohlangelegte Zeichnung", welche die Muſik lediglich zu kolorieren habe, unabläſſig nachgebetet. Wenn die Muſik nicht in viel großartigerem, als bloß kolorierendem Sinne das Gedicht behandelt, wenn ſie nicht — ſelbſt Zeichnung und Farbe zugleich — etwas ganz Neues hinzubringt, das in ureigener Schönheitskraft blättertreibend die Worte zum bloßen Epheuſpalier umſchafft: dann hat ſie höchſtens die Staffel der Schülerübung oder Dilettantenfreude erklommen, die reine Höhe der Kunſt nimmermehr.

innigſten Offenbarung des Herzens umwandeln. Trotzdem ſind es die Töne nicht, welche in einem Geſangſtücke darſtellen, ſondern der Text. Die Zeichnung, nicht das Kolorit beſtimmt den dargeſtellten Gegenſtand. Wir appellieren an das Abſtraktionsvermögen des Hörers, das ſich irgend eine dramatiſch wirkſame Melodie abgelöſt von aller dichteriſchen Beſtimmung rein muſikaliſch vorſtellen wolle. Man wird z. B. in einer ſehr wirkſamen dramatiſchen Melodie, welche Zorn auszudrücken hat, an und für ſich keinen weiteren pſychiſchen Ausdruck finden, als den einer raſchen, leidenſchaftlichen Bewegung. Worte einer leidenſchaftlich bewegten Liebe, alſo das gerade Gegenteil, werden vielleicht gleich richtig durch dieſelbe Melodie interpretiert ſein.

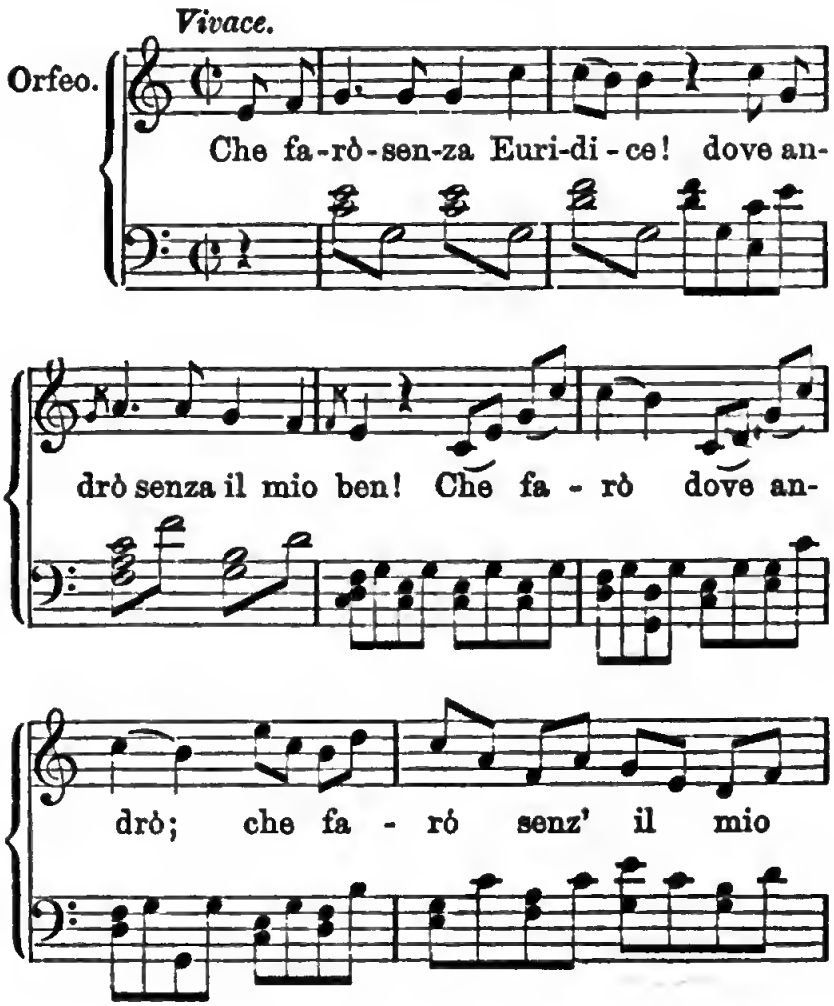
Als die Arie des Orpheus:

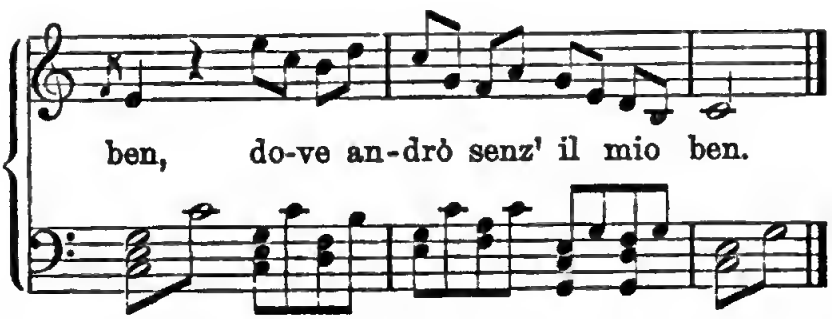
„J'ai perdu mon Euridice,
Rien n'égale mon malheur“

Tauſende (und darunter Männer wie J. J. Rouſſeau) zu Thränen rührte, bemerkte ein Zeitgenoſſe Glucks, Boyé, daß man dieſer Melodie ebenſo gut, ja weit richtiger die entgegengeſetzten Worte unterlegen könnte:

„J'ai trouvé mon Euridice,
Rien n'égale mon bonheur.“

Wir ſetzen den Anfang der Arie, der Kürze wegen mit Klavierbegleitung, doch genau nach der italieniſchen Originalpartitur her:





Wir ſind zwar durchaus nicht der Meinung daß in dieſem Falle der Komponiſt ganz freizuſprechen ſei, indem die Muſik für den Ausdruck ſchmerzlichſter Traurigkeit gewiß weit beſtimmtere Töne beſitzt. Allein wir wählen aus Hunderten gerade dies Beiſpiel, einmal weil es den Meiſter trifft, dem die größte Genauigkeit im dramatiſchen Ausdruck zugeſchrieben wird, ſodann weil mehrere Generationen an dieſer Melodie das Gefühl höchſten Schmerzes bewunderten, welche die mit ihr verbundenen Worte ausſprechen.

Allein auch weit beſtimmtere und ausdrucksvollere Geſangsſtellen werden, losgelöſt von ihrem Text, uns höchſtens raten laſſen, welches Gefühl ſie ausdrücken. Sie gleichen Silhouetten, deren Original wir meiſtens erſt erkennen, wenn man uns geſagt hat, wer das ſei.

Was hier an einzelnem gezeigt wurde, erweiſt ſich ebenſo an Werken von größerem und größtem Umfang. Man hat ganzen Geſangſtücken oft andere Texte untergelegt. Wenn man in Wien Meyerbeers „Hugenotten“ mit Veränderung des Schauplatzes, der Zeit, der Perſonen, der Begebenheit und der Worte als „Ghibellinen in Piſa“ aufführt, ſo ſtört ohne Zweifel die ungeſchickte Mache einer ſolchen Umarbeitung, allein der rein muſikaliſche Ausdruck wird nicht im mindeſten beleidigt. Und doch ſoll das religiöſe Gefühl, der Glaubensfanatismus geradezu die Springfeder der „Hugenotten“ bilden, welche in den „Ghibellinen“ ganz entfällt. Der Choral Luthers darf hier nicht eingewendet werden; er iſt ein Citat. Als Muſik paßt er zu jeder Konfeſſion. — Hat der Leſer nie das fugierte Allegro aus der Ouverture zur „Zauberflöte“ als Vokalquartett ſich zankender Handelsjuden gehört? Mozarts Muſik, an der nicht eine Note geändert iſt, paßt zum Entſetzen gut auf den niedrigkomiſchen Text, und man kann ſich in der Oper nicht herzlicher an dem Ernſt der Kompoſition erfreuen, als man hier über die Komik derſelben lachen muß. Derlei Belege für

das weite Gewiſſen jedes muſikaliſchen Motivs und jedes menſchlichen Affektes ließen ſich zahllos vorbringen. Die Stimmung religiöſer Andacht gilt mit Recht für eine der muſikaliſch am wenigſten vergreifbaren. Nun giebt es unzählige deutſche Dorf- oder Marktkirchen, wo zur heiligen Wandlung das „Alphorn“ von Proch oder die Schlußarie aus der „Sonnambula“ (mit dem koketten Decimenſprung „in meine Arme“) oder ähnliches auf der Orgel vorgetragen wird. Jeder Deutſche, der nach Italien kommt, hört mit Staunen in den Kirchen die bekannteſten Opernmelodieen von Roſſini, Bellini, Donizetti und Verdi. Dieſe und noch weltlichere Stücke, wenn ſie nur halbwegs ſanften Charakters klingen, ſind weit entfernt, die Gemeinde in ihrer Andacht zu ſtören, im Gegenteil pflegt alles aufs äußerſte erbaut zu ſein. Wäre die Muſik an ſich im ſtande, religiöſe Andacht als Inhalt darzuſtellen, ſo würde ſolch ein quid pro quo ebenſo unmöglich ſein, als daß der Prediger ſtatt ſeiner Exhorte eine Tieckſche Novelle oder einen Parlamentsakt von der Kanzel recitierte. Unſere größten Meiſter geiſtlicher Tonkunſt bieten Beiſpiele in Fülle für

unſern Satz. Namentlich Händel verfuhr hierin mit großartiger Ungeniertheit. Winterfeld hat nachgewieſen, daß viele der berühmteſten und ob ihres frommen Ausdrucks bewundertſten Stücke im „Meſſias“ aus den weltlichen, meiſt erotiſchen Duetten herübergenommen ſind, welche Händel (1711—1712) für die Kurprinzeſſin Caroline von Hannover auf Madrigale von Mauro Ortenſio geſetzt hatte. Die Muſik zu dem zweiten Duett:

„Nò, di voi non uo' fidarmi,
Cieco amor, crudel beltà;
Troppo siete menzognere
Lusinghiere deità!*)

verwendete Händel unverändert in Tonart und Melodie für den Chor im erſten Teil des Meſſias: „Denn uns iſt ein Kind geboren.“ — Der dritte Satz desſelben Duetts „Sò per prova i vostri inganni“ hat dieſelben Motive wie der Chor im zweiten Teil des Meſſias „Wie Schafe gehen“. Das Madrigal Nr. 16 (Duett für Sopran und Alt) iſt im weſentlichen ganz übereinſtimmend

*) „Nein, ich will euch nicht trauen, blinder Amor, grauſame Schönheit, ihr ſeid zu lügenhafte, ſchmeichleriſche Gottheiten!“

mit dem Duett im dritten Teil des Meſſias: „O Tod, wo iſt dein Stachel“; — dort lautet der Text:

„Si tu non lasci amore
Mio cor, ti pentirai,
Lo so ben io!“

Von den zahlreichen anderen Beiſpielen bei Seb. Bach ſei nur an ſämtliche madrigaliſche Stücke des „Weihnachts-Oratoriums“ erinnert, die bekanntlich aus ganz verſchiedenen weltlichen Gelegenheitskantaten arglos herübergenommen ſind. Und Gluck, von dem uns gelehrt wird, er habe die hohe dramatiſche Wahrheit ſeiner Muſik nur dadurch erreicht, daß er jede Note genau der beſtimmten Situation anpaßte, ja ſeine Melodie aus dem Tonfall der Verſe ſelbſt zog, — Gluck hat in die „Armida“ nicht weniger als fünf Muſikſtücke aus ſeinen älteren italieniſchen Opern herübergenommen. (Vgl. m. „Moderne Oper“ S. 16.) Man ſieht, daß die Vokalmuſik, deren Theorie niemals das Weſen der Tonkunſt beſtimmen kann, auch praktiſch nicht im ſtande iſt, die aus dem Begriff der Inſtrumentalmuſik gewonnenen Grundſätze Lügen zu ſtrafen.

Der von uns bekämpfte Satz iſt übrigens ſo

in Fleiſch und Blut der gangbaren äſthetiſch-muſikaliſchen Anſchauung eingedrungen, daß auch alle ſeine Deſcendenten und Seitenverwandten ſich gleicher Unantaſtbarkeit erfreuen. Dazu gehört die Theorie von der Nachahmung ſichtbarer oder unmuſikaliſch hörbarer Gegenſtände durch die Tonkunſt. Mit beſonderer Wohlweisheit wird uns bei der Frage von der „Tonmalerei“ immer wieder verſichert, die Muſik könne keineswegs die außer ihrem Bereich liegende Erſcheinung ſelbſt malen, ſondern nur das Gefühl, welches dadurch in uns erzeugt wird. Gerade umgekehrt. Die Muſik kann nur die äußere Erſcheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch ſie bewirkte, ſpezifiſche Fühlen. Das Fallen der Schneeflocken, das Flattern der Vögel, den Aufgang der Sonne kann ich nur dadurch muſikaliſch malen, daß ich analoge, dieſen Phänomenen dynamiſch verwandte Gehörseindrücke hervorbringe. In Höhe, Stärke, Schnelligkeit, Rhythmus der Töne bietet ſich dem Ohr eine Figur, deren Eindruck jene Analogie mit der beſtimmten Geſichtswahrnehmung hat, welche Sinnesempfindungen verſchiedener Gattung gegeneinander erreichen können. Wie es phyſio-

logiſch ein „Vicarieren“ eines Sinnes für den andern bis zu einer gewiſſen Grenze giebt, ſo auch äſthetiſch ein gewiſſes Vicarieren eines Sinneseindruckes für den andern. Da zwiſchen der Bewegung im Raume und jener in der Zeit, zwiſchen der Farbe, Feinheit, Größe eines Gegenſtandes und der Höhe, Klangfarbe, Stärke eines Tones wohlbegründete Analogie herrſcht, ſo kann man in der That einen Gegenſtand muſikaliſch malen, das „Gefühl“ aber in Tönen ſchildern zu wollen, das der fallende Schnee, der krähende Hahn, der zuckende Blitz in uns hervorbringt, iſt einfach lächerlich.

Obgleich, meines Erinnerns, alle muſikaliſchen Theoretiker auf dem Grundſatz, die Muſik könnte beſtimmte Gefühle darſtellen, ſtillſchweigend folgern und weiter bauen, ſo hinderte doch manche ein richtiges Gefühl, ihn geradezu anzuerkennen. Der Mangel begrifflicher Beſtimmtheit in der Muſik ſtörte ſie und ließ ſie den Satz dahin ändern: die Tonkunſt habe nicht etwa beſtimmte, wohl aber „unbeſtimmte Gefühle“ zu erwecken und darzuſtellen. Vernünftiger Weiſe kann man damit nur meinen, die Muſik ſolle die Bewegung des

Fühlens, abgezogen von dem Inhalt desſelben, dem Gefühlten, enthalten; das alſo, was wir das Dynamiſche der Affekte genannt und der Muſik vollſtändig eingeräumt haben. Dies Element der Tonkunſt iſt aber kein „Darſtellen unbeſtimmter Gefühle“. Denn „Unbeſtimmtes“ „darſtellen“ iſt ein Widerſpruch. Seelenbewegungen als Bewegungen an ſich, ohne Inhalt, ſind kein Gegenſtand künſtleriſcher Verkörperung, weil dieſe ohne die Frage: was bewegt ſich oder wird bewegt, nirgend Hand anlegen kann. Das Richtige an dem Satz, nämlich die involvierte Forderung, Muſik ſolle kein beſtimmtes Gefühl ſchildern, iſt ein lediglich negatives Moment. Was aber iſt das Poſitive, das Schöpferiſche im muſikaliſchen Kunſtwerk? Ein unbeſtimmtes Fühlen als ſolches iſt kein Inhalt; ſoll eine Kunſt ſich deſſen bemächtigen, ſo kommt alles darauf an, wie es geformt wird. Jede Kunſtthätigkeit beſteht aber im Individualiſieren, in dem Prägen des Beſtimmten aus dem Unbeſtimmten, des Beſondern aus dem Allgemeinen. Die Theorie der „unbeſtimmten Gefühle“ verlangt das gerade Gegenteil. Man iſt hier noch ſchlimmer daran, als bei

dem früheren Satz, man soll glauben, daß die Musik etwas darstelle, und weiß doch niemals was. Sehr einfach ist von hier der kleine Schritt zu der Erkenntnis, daß die Musik gar keine, weder bestimmte noch unbestimmte Gefühle schildert. Welcher Musiker hätte aber diese durch unvordenklichen Besitz ersessene Reichsdomäne seiner Kunst aufgeben wollen?*)

Unser Resultat ließe vielleicht noch der Meinung Raum, daß die Darstellung bestimmter Gefühle für die Musik zwar ein Ideal sei, das sie niemals ganz erreichen, dem sie sich aber immer

---

*) Zu welchen Absurditäten das falsche Prinzip führt, in jedem Musikstück die Darstellung eines bestimmten Gefühles zu finden, und das noch falschere: für jede Gattung musikalischer Kunstformen ein spezielles Gefühl als notwendigen Inhalt zu diktieren, — ersieht man aus den Werken geistreicher Männer wie Mattheson. Getreu seinem Grundsatz: „Wir müssen bei jeder Melodie uns eine Gemütsbewegung zum Hauptzweck setzen," lehrt er in seinem „Vollkommenen Kapellmeister" (S. 230 ff.): „Die Leidenschaft, welche in einer Kurrende vorgetragen werden soll, ist die Hoffnung." „Die Sarabande hat keine andere Leidenschaft auszudrücken, als die Ehrsucht." „Im Concerto crosso führt die Wollust das Regiment." Die Chaconne habe „Ersättigung" auszudrücken, die Ouverture „Edelmut".

mehr nähern könne und ſolle. Die vielen groß-ſprechenden Redensarten von der Tendenz der Muſik, die Schranken ihrer Unbeſtimmtheit zu durchbrechen und konkrete Sprache zu werden, die beliebten Lobpreiſungen ſolcher Kompoſitionen, an welchen man dies Beſtreben wahrnimmt, oder wahrzunehmen vermeint, zeugen von der wirklichen Verbreitung ſolcher Anſicht.

Allein noch entſchiedener, als wir die Möglichkeit muſikaliſcher Gefühlsdarſtellung bekämpften, haben wir die Meinung abzuwehren, als könne dieſe jemals das äſthetiſche Prinzip der Tonkunſt abgeben.

Das Schöne in der Muſik würde mit der Genauigkeit der Gefühlsdarſtellung auch dann nicht kongruieren, wenn dieſe möglich wäre. Nehmen wir dieſe Möglichkeit für einen Moment an, um uns praktiſch zu überzeugen.

Offenbar können wir dieſe Fiktion nicht an der Inſtrumentalmuſik verſuchen, welche die Nachweiſung beſtimmter Affekte von ſelbſt verwehrt, ſondern nur an der Vokalmuſik, der das Betonen vorgezeichneter Seelenzuſtände zukommt.*)

*) In Kritiken von Vokalmuſik hat der Verfaſſer (und andere ſeinen Grundſätzen beiſtimmende Kritiker) der Kürze

Hier beſtimmen die dem Komponiſten vorliegenden Worte das zu ſchildernde Objekt; die Muſik hat die Macht es zu beleben, zu kommentieren, ihm in mehr oder weniger hohem Grade den Ausdruck individueller Innerlichkeit zu verleihen. Sie thut dies durch möglichſte Charakteriſtik der Bewegung und durch Verwertung der den Tönen innewohnenden Symbolik. Faßt ſie als Hauptgeſichtspunkt den Text ins Auge, und nicht die eigene ausgeprägte Schönheit, ſo kann ſie es zu hoher Individualiſierung, ja zu dem Scheine bringen, ſie allein ſtelle wirklich das Gefühl dar, welches in den Worten bereits unverrückbar, wenngleich ſteigerungsfähig vorlag. Dieſe Tendenz erreicht in der Wirkung etwas ähnliches mit dem vorgeblichen „Darſtellen eines Affektes als Inhalt des beſtimmten Muſikſtücks“. Geſetzt den Fall, jene wirkliche und dieſe angebliche Kraft der Tonkunſt wären kongruent,

---

und Bequemlichkeit halber häufig die Worte „Ausdrücken“, „Schildern“, „Darſtellen“ von den Tönen u. dgl. arglos gebraucht, und man darf ſie wohl gebrauchen, wenn man ſich ihrer Uneigentlichkeit ſtreng bewußt bleibt, d. h. ihrer Beſchränktheit auf ſymboliſchen und dynamiſchen Ausdruck.

die Gefühlsdarſtellung möglich und Inhalt der Muſik, ſo würden wir folgerichtig ſolche Kompoſitionen die vollkommenſten nennen, welche die Aufgabe *am beſtimmteſten* löſen. Allein wer kennt nicht Tonwerke von höchſter Schönheit *ohne* ſolchen Inhalt? (wir erinnern an Bachs Fugen und Präludien). Umgekehrt giebt es Vokalkompoſitionen, welche ein beſtimmtes Gefühl aufs genaueſte, innerhalb der eben erklärten Grenzen abzukonterfeien ſuchen, und welchen die *Wahrheit* dieſes Schilderns über jedes andere Prinzip geht. Bei näherer Betrachtung gelangen wir zu dem Ergebnis, daß das rückſichtsloſe Anſchmiegen ſolcher muſikaliſchen Schilderung meiſt in umgekehrtem Verhältnis ſteht zu ihrer ſelbſtändigen Schönheit, daß alſo die deklamatoriſch-*dramatiſche Genauigkeit* und die *muſikaliſche Vollendung* nur die Hälfte Weges miteinander fortſchreiten, dann aber ſich trennen.

Am deutlichſten zeigt dies das *Rezitativ*, als diejenige Form, welche am unmittelbarſten und bis auf den Accent des einzelnen Wortes ſich dem deklamatoriſchen Ausdruck anſchmiegt, nicht mehr anſtrebend, als einen getreuen Abguß be-

ſtimmter, meiſt raſch wechſelnder Gemütszuſtände. Dies müßte, als wahre Verkörperung jener Lehre, die höchſte, vollkommenſte Muſik ſein; in der That aber ſinkt dieſe im Rezitativ ganz zur Dienerin herab und verliert ihre ſelbſtändige Bedeutung. Ein Beweis, daß der Ausdruck beſtimmter Seelenvorgänge mit der Aufgabe der Muſik nicht kongruiert, ſondern in letzter Konſequenz derſelben hemmend entgegenſteht. Man ſpiele ein längeres Rezitativ mit Hinweglaſſung der Worte, und frage dann nach ſeinem muſikaliſchen Wert und Bedeuten. Dieſe Probe aber muß *jede Muſik* aushalten, welcher *allein* wir die hervorgebrachte Wirkung zuſchreiben ſollen.

Keineswegs auf das Rezitativ beſchränkt, können wir vielmehr an den höchſten und erfüllteſten Kunſtformen dieſelbe Beſtätigung finden, wie die *muſikaliſche Schönheit* ſtets geneigt ſei, dem *ſpeziell Ausdrückenden* zu weichen, weil jene ein ſelbſtändiges Entfalten, dieſes ein dienendes Verleugnen erheiſcht.

Steigen wir empor vom deklamatoriſchen Prinzip im Rezitativ zum dramatiſchen in der Oper. Die Muſikſtücke in *Mozarts* Opern

ſtehen im vollen Einklang mit ihrem Text. Hört man ſelbſt die kompliziertesten, die Finales, ohne Text, ſo werden Mittelglieder etwa unklar bleiben, die Hauptpartien und deren Ganzes aber an ſich ſchöne Muſik ſein. Das gleichmäßige Genügen an die muſikaliſchen und die dramatiſchen Anforderungen gilt bekanntlich darum mit Recht für das Ideal der Oper. Daß jedoch das Weſen derſelben eben dadurch ein ſteter Kampf iſt zwiſchen dem Prinzip der dramatiſchen Genauigkeit und dem der muſikaliſchen Schönheit, ein unaufhörliches Konzedieren des einen an das andere, dies iſt meines Wiſſens nie erſchöpfend entwickelt worden. Nicht die Unwahrheit, das ſämtliche handelnde Perſonen ſingen, macht das Prinzip der Oper ſchwankend und ſchwierig — ſolche Illuſionen geht die Phantaſie mit großer Leichtigkeit ein — die unfreie Stellung aber, welche Muſik und Text zu einem fortwährenden Überſchreiten oder Nachgeben zwingt, macht, daß die Oper wie ein konſtitutioneller Staat auf einem ſteten Kampfe zweier berechtigter Gewalten beruht. Dieſer Kampf, in dem der Künſtler bald das eine, bald das andere Prinzip muß ſiegen laſſen, iſt der Punkt, aus

welchem alle Unzulänglichkeiten der Oper entſpringen, und alle Kunſtregeln auszugehen haben, welche eben für die Oper Entſcheidendes ſagen wollen. In ihre Konſequenzen verfolgt, müſſen das muſikaliſche und das dramatiſche Prinzip einander notwendig durchſchneiden. Nur ſind die beiden Linien lang genug, um dem menſchlichen Auge eine beträchtliche Strecke hindurch parallel zu ſcheinen.

Ähnliches gilt vom Tanze, wie wir in jedem Ballet beobachten können. Je mehr er die ſchöne Rhythmik ſeiner Formen verläßt, um mit Geſtikulation und Mimik ſprechend zu werden, beſtimmte Gedanken und Gefühle auszudrücken, deſto mehr nähert er ſich der formloſen Bedeutſamkeit der bloßen Pantomime. Die Steigerung des dramatiſchen Prinzips im Tanze wird im ſelben Maß eine Verletzung ſeiner plaſtiſch-rhythmiſchen Schönheit. Ganz wie ein geſprochenes Drama oder ein reines Inſtrumentalwerk vermag eine Oper nicht dazuſtehen. Darum wird das Augenmerk des echten Opernkomponiſten wenigſtens ein ſtetes Verbinden und Vermitteln ſein, niemals ein prinzipielles verhältnismäßiges Vorherrſchen des einen oder des andern Moments.

Im Zweifel wird er ſich aber für die Bevorzugung der *muſikaliſchen* Forderung entſcheiden, denn die Oper iſt vorerſt Muſik, nicht Drama. Man kann dies leicht an der eigenen, ſehr verſchiedenen Intention ermeſſen, mit der man ein Drama beſucht, oder aber eine Oper derſelben Handlung. Die Vernachläſſigung des muſikaliſchen Teils wird uns immer weit empfindlicher treffen.*)

---

*) Ungemein charakteriſtiſch iſt, was Mozart *über die Stellung der Muſik zur Poeſie* in der Oper ſagt. Ganz im Gegenſatz zu *Gluck*, der die Muſik der Poeſie untergeordnet wiſſen will, meint Mozart, daß die Poeſie der Muſik gehorſame Tochter ſein ſolle. Er weißt in der Oper der Muſik, wo ſie zum Ausdruck der Stimmung verwandt wird, entſchieden die Herrſchaft zu. Er beruft ſich auf das Faktum, daß gute Muſik die elendeſten Texte vergeſſen laſſe, — ein Fall, wo das Umgekehrte ſtattfand, dürfte kaum anzuführen ſein —; es folgt aber auch unwiderſprechlich aus dem Weſen und der *Natur der Muſik*. Schon dadurch, daß ſie unmittelbar und mächtiger als jede andere Kunſt, die Sinne ergreift und ganz in Anſpruch nimmt, macht ſie den Eindruck, welchen die poetiſche Darſtellung durch die Sprache hervorbringen kann, für den Augenblick zurücktreten; ſie wirkt ferner durch den Sinn des Gehörs in einer, wie es ſcheint, noch nicht aufgeklärten Weiſe unmittelbar auf die Phantaſie und das Gefühl mit einer erregenden Kraft ein, welche ebenfalls die der Poeſie momentan überflügelt (O. Jahn „Mozart", III. 91).

Die größte kunſtgeſchichtliche Bedeutung des berühmten Streites zwiſchen den Gluckiſten und den Picciniſten liegt für uns darin, daß dabei der innere Konflikt der Oper durch den Widerſtreit ihrer beiden Faktoren, des muſikaliſchen und des dramatiſchen, zum erſtenmal ausführlich zur Sprache kam. Freilich geſchah dies ohne ein wiſſenſchaftliches Bewußtſein von der unermeßlichen prinzipiellen Bedeutung des Entſcheides. Wer ſich die lohnende Mühe nicht gereuen läßt, auf die Quellen jenes Muſikſtreites ſelbſt zurückzugehen,*) wird wahrnehmen, wie darin auf der reichen Skala zwiſchen Grobheit und Schmeichelei die ganze witzige Fechtergewandtheit franzöſiſcher Polemik herrſcht, zugleich aber eine ſolche Unmündigkeit in der Auffaſſung des prinzipiellen Teiles, ein ſolcher Mangel an tieferem Wiſſen, daß für die muſikaliſche Äſthetik ein Reſultat aus dieſen langjährigen Debatten nicht zu Tage ſteht. — Die bevorzugteſten Köpfe: Suard und

*) Die wichtigſten dieſer Streitſchriften finden ſich in der Sammlung: „Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par Mr. le chevalier Gluck.“ Naples et Paris 1781.

Abbé Arnaud auf Glucks Seite, Marmontel und La Harpe wider ihn, gingen zwar wiederholt über die Kritik Glucks hinaus zu einer Beleuchtung des dramatiſchen Prinzips in der Oper und ſeines Verhältniſſes zum muſikaliſchen; allein ſie behandelten dieſes Verhältnis wie eine Eigenſchaft der Oper unter vielen, nicht aber als das innerſte Lebensprinzip derſelben. Sie hatten keine Ahnung, daß von der Entſcheidung dieſes Verhältniſſes die ganze Exiſtenz der Oper abhänge. Merkwürdig iſt, wie ganz nahe insbeſondere Glucks Gegner einigemal dem Punkte ſind, von dem aus der Irrtum des dramatiſchen Prinzips vollkommen erſchaut und beſiegt werden mag. So ſagt de la Harpe im Journal de Politique et de Littérature vom 5. Oktober 1777: „On objecte, qu'il n'est pas naturel, de chanter un air de cette nature dans une situation passionée, que c'est un moyen d'arrêter la scène et de nuir à l'effet. Je trouve ces objections absolument illusoires. D'abord dès qu'on admet le chant, il faut l'admettre le plus beau possible, et il n'est pas plus naturel de chanter mal, que de chanter bien. Tous les

arts sont fondées sur des conventions, sur des données. Quand je viens à l'opéra, c'est pour entendre la musique. Je n'ignore pas, qu'Alceste ne faisait ses Adieux à Admète en chantant un air; mais comme Alceste est sur le théâtre pour chanter, si je retrouve sa douleur et son amour dans un air bien melodieux, je jouirai de son chant en m'intéressant à son infortune." Sollte man glauben, daß de la Harpe ſelbſt nicht erkannte, wie prächtig er da auf feſtem Boden ſtand? Denn bald darauf läßt er ſich beikommen, das Duo zwiſchen Agamemnon und Achilles in der „Iphigenia" aus dem Grunde zu bekämpfen, „weil es ſich durchaus nicht mit der Würde dieſer beiden Helden vertrage, daß ſie zu gleicher Zeit redeten". Damit hatte er jenen feſten Boden, das Prinzip der muſikaliſchen Schönheit, verlaſſen und verraten, das Prinzip des Gegners ſtillſchweigend, unbewußt anerkennend.

Je konſequenter man das dramatiſche Prinzip in der Oper rein halten will, ihr die Lebensluft der muſikaliſchen Schönheit entziehend, deſto ſiecher ſchwindet ſie dahin, wie ein Vogel unter

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF

der Luftpumpe. Man muß notwendig bis zum rein gesprochenen Drama zurückkommen, womit man wenigstens den Beweis hat, daß die Oper wirklich unmöglich ist, wenn man nicht dem musikalischen Prinzip (mit vollem Bewußtsein seiner realitätfeindlichen Natur) die Oberherrschaft in der Oper einräumt. In der wirklichen künstlerischen Ausübung ist diese Wahrheit auch niemals geleugnet worden, und selbst der strengste Dramatiker, Gluck, stellt zwar die falsche Theorie auf, die Opernmusik habe nichts anderes zu sein als eine gesteigerte Deklamation — in der Ausübung bricht aber die musikalische Natur des Mannes oft genug durch, und stets zum großen Vorteil seines Werkes. Dasselbe gilt von Richard Wagner. Für unseren Zusammenhang ist nur scharf hervorzuheben, daß der Hauptgrundsatz Wagners, wie er ihn im ersten Band von „Oper und Drama" ausspricht: „Der Irrtum der Oper als Kunstgenre besteht darin, daß ein Mittel (die Musik) zum Zweck, der Zweck (das Drama) aber zum Mittel gemacht wird," — auf falschem Boden steht. Denn eine Oper, in der die Musik immer und wirklich nur als Mittel zum dramatischen

Ausdruck gebracht wird, ist ein musikalisches Unding.*)

---

*) Ich kann mir nicht versagen, hier einige treffende Aussprüche von Grillparzer und M. Hauptmann zu citieren:

„Unsinnig" nennt es Grillparzer, „die Musik bei der Oper zur bloßen Sklavin der Poesie zu machen," und fährt weiter fort: „wäre die Musik in der Oper nur da, um das noch einmal auszudrücken, was der Dichter schon ausgedrückt hat, dann laßt mir die Töne weg... Wer deine Kraft kennt, Melodie! die du, ohne der Worterklärung eines Begriffes zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel, durch die Brust wieder zum Himmel zurückziehst, wer deine Kraft kennt, wird die Musik nicht zur Nachtreterin der Poesie machen: er mag der letzteren den Vorrang geben (und ich glaube, sie verdient ihn auch, wie ihn das Mannesalter verdient vor der Kindheit), aber er wird auch der ersteren ihr eigenes, unabhängiges Reich zugestehen, beide wie Geschwister betrachten, und nicht wie Herrn und Knecht oder auch nur wie Vormund und Mündel." Als Grundsatz will er festgehalten wissen: „Keine Oper soll vom Gesichtspunkte der Poesie betrachtet werden — von diesem aus ist jede dramatisch musikalische Komposition Unsinn —, sondern vom Gesichtspunkte der Musik."

Eine andere Stelle bei Grillparzer lautet: „Es wird keinem Opernkompositeur leichter sein, genau auf die Worte des Textes zu setzen, als dem, der seine Musik mechanisch zusammensetzt; da hingegen der, dessen Musik ein organisches Leben, eine in sich selbst gegründete Notwendigkeit hat, leicht mit den Worten in Kollision kommt. Jedes eigentlich melodische Thema hat nämlich sein inneres Gesetz der Bildung und Entwicklung, das dem eigentlich musikalischen Genie

Eine Konſequenz des Wagnerſchen Satzes (von Mittel und Zweck) wäre u. a. auch, daß alle Komponiſten ſchweres Unrecht gethan haben, wenn

---

heilig und unantaſtbar iſt, und das er den Worten zu Gefallen nicht aufgeben kann. Der muſikaliſche Proſaiſt kann überall anfangen und überall aufhören, weil Stücke und Teile ſich leicht verſetzen und anders ordnen laſſen; wer aber Sinn für ein Ganzes hat, kann es nur entweder ganz geben oder ganz bleiben laſſen. Das ſoll nicht der Vernachläſſigung des Textes das Wort reden, ſondern ſie nur in einzelnen Fällen entſchuldigen, ja rechtfertigen. Daher iſt Roſſinis kindiſches Geländel doch mehr wert, als Moſels proſaiſche Verſtandesnachäffung, welche das Weſen der Muſik zerreißt, um den hohlen Worten des Dichters nachzuſtottern; daher kann man Mozarten häufig Verſtöße gegen den Text vorwerfen, Glucken nie; daher iſt das ſo geprieſene Charakteriſtiſche der Muſik häufig ein ſehr negatives Verdienſt, das ſich meiſtens darauf beſchränkt, daß die Freude durch Nicht-Traurigkeit, der Schmerz durch Nicht-Luſtigkeit, die Milde durch Nicht-Härte, der Zorn durch Nicht-Milde, die Liebe durch Flöten und die Verzweiflung durch Trompeten und Pauken mit Kontrabäſſen ausgedrückt wird. Der Situation muß der Tonſetzer treu bleiben, den Worten nicht; wenn er beſſere in ſeiner Muſik findet, ſo mag er immer die des Textes übergehen.“ Klingt nicht vieles in dieſen, vor Dezennien geſchriebenen Aphorismen wie eine Polemik gegen Wagners Theorien und den Walkürenſtil? Einen tiefen Blick in die Natur des Publikums wirft Grillparzer mit dem Ausſpruch: „Die von einer Oper eine rein dramatiſche Wirkung fordern, ſind gewöhnlich jene, die

ſie zu mittelmäßigen Texten und Situationen mehr als mittelmäßige Muſik zu machen ſuchten, und wir ebenſo ſchweres Unrecht begehen, jene Muſik zu lieben.

Die Verbindung der Poeſie mit der Muſik und der Oper iſt eine Ehe zur linken Hand. Je näher wir dieſe morganatiſche Ehe betrachten, welche die muſikaliſche Schönheit mit dem ihr beſtimmt vorgeſchriebenen Inhalt eingeht, deſto trügeriſcher dünkt uns ihre Unauflöslichkeit.

Wie kommt es, daß wir in jedem Geſangſtück manche kleine Änderung vornehmen können,

---

dagegen auch von einem dramatiſchen Gedicht eine muſikaliſche Wirkung begehren, d. i. Wirkung mit blinder Gewalt." IX, 144 ff.

Ähnlich M. Hauptmann an O. Jahn: „Mir war's (beim Hören Gluckſcher Opern) ſo oft wie Abſicht des Komponiſten wahr zu ſein, aber nicht muſikwahr nur wortwahr, und dadurch wird's nicht ſelten muſikunwahr; das Wort ſchließt kurz ab, die Muſik will ausklingen. Die Muſik bleibt doch immer der Vokal, zu dem das Wort nur der Konſonant iſt, und den Accent wird hier wie ſonſt immer nur der Vokal haben können, das Lautende, nicht das Mitlautende. Man hört doch immer die Muſik, wenn ſie noch ſo wortgetreu iſt, auch für ſich; ſo muß ſie alſo auch für ſich zu hören ſein." (Briefe an Spohr ꝛc. ed. F. Hiller. Leipzig 1867. S. 106.)

welche die Richtigkeit des Gefühlsausdrucks nicht im mindeſten ſchwächend, doch die Schönheit des Motivs ſogleich vernichtet? Das wäre unmöglich, wenn die letztere in der erſten läge. Wie kommt es, daß manches Geſangſtück, welches ſeinen Text tadellos ausdrückt, uns unleidlich ſchlecht erſcheint? Vom Standpunkt des Gefühlsprinzips kann man ihm nicht beikommen. Was bleibt alſo das Prinzip des Schönen in der Tonkunſt, nachdem wir die Gefühle, als dafür unzureichend abgelehnt?

Ein ganz anderes ſelbſtändiges Element, das wir ſogleich näher betrachten wollen.

III.

Das Muſikaliſch-Schöne.

Wir ſind bisher negativ zu Werke gegangen und haben lediglich die irrige Vorausſetzung abzuwehren geſucht, daß das Schöne der Muſik in dem Darſtellen von Gefühlen beſtehen könne.

Nun haben wir den poſitiven Gehalt zu jenem Umriß hinzuzubringen, indem wir die Frage beantworten, welcher Natur das Schöne der Tondichtung ſei.

Es iſt ein ſpezifiſch Muſikaliſches. Darunter verſtehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künſtleriſchen Verbindung liegt. Die ſinnvollen Beziehungen in ſich reizvoller Klänge, ihr Zuſammenſtimmen und Widerſtreben, ihr Fliehen

und ſich Erreichen, ihr Aufſchwingen und Erſterben, — dies iſt, was in freien Formen vor unſer geiſtiges Anſchauen tritt und als ſchön gefällt.

Das Urelement der Muſik iſt Wohllaut, ihr Weſen Rhythmus. Rhythmus im großen, als die Übereinſtimmung eines ſymmetriſchen Baues, und Rhythmus im kleinen, als die wechſelndgeſetzmäßige Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß. Das Material, aus dem der Tondichter ſchafft, und deſſen Reichtum nicht verſchwenderiſch genug gedacht werden kann, ſind die geſammten Töne, mit der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu verſchiedener Melodie, Harmonie und Rhythmiſierung. Unausgeſchöpft und unerſchöpflich waltet vor allem die Melodie, als Grundgeſtalt muſikaliſcher Schönheit; mit tauſendfachem Verwandeln, Umkehren, Verſtärken bietet die Harmonie immer neue Grundlagen; beide vereint bewegt der Rhythmus, die Pulsader muſikaliſchen Lebens, und färbt der Reiz mannigfaltiger Klangfarben.

Fragt es ſich nun, was mit dieſem Tonmaterial ausgedrückt werden ſoll, ſo lautet die Antwort: Muſikaliſche Ideen. Eine vollſtändig zur Erſcheinung gebrachte muſikaliſche Idee

aber ist bereits selbständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material der Darstellung von Gefühlen und Gedanken.

Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.

In welcher Weise uns die Musik schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affektes bringen kann, zeigt uns entfernt bereits ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: die Arabeske. Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen korrespondierend, scheinbar inkommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht tot und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unsern Augen entstehend. Wie die starken und feinen Linien einander verfolgen, aus kleiner Biegung zu prächtiger Höhe sich heben, dann wieder senken, sich erweitern, zusammenziehen und in sinnigem Wechsel von Ruhe und Anspannung das Auge

ſtets neu überraſchen! Da wird das Bild ſchon höher und würdiger. Denken wir uns vollends dieſe lebendige Arabeske als thätige Ausſtrömung eines künſtleriſchen Geiſtes, der die ganze Fülle ſeiner Phantaſie unabläſſig in die Adern, dieſer Bewegung ergießt, — wird dieſer Eindruck dem muſikaliſchen nicht einigermaßen nahekommend ſein?

Jeder von uns hat als Kind ſich wohl an dem wechſelnden Farben- und Formenſpiel eines Kaleidoſkops ergötzt. Ein ſolches Kaleidoſkop jedoch auf unmeßbar höherer idealer Erſcheinungsſtufe iſt Muſik. Sie bringt in ſtets ſich entwickelnder Abwechſelung ſchöne Formen und Farben, ſanft übergehend, ſcharf kontraſtierend, immer zuſammenhängend und doch immer neu, in ſich abgeſchloſſen und von ſich ſelbſt erfüllt. Der Hauptunterſchied iſt, daß ſolch unſerm Ohr vorgeführtes Tonkaleidoſkop ſich als unmittelbare Emanation eines künſtleriſch ſchaffenden Geiſtes giebt, jenes ſichtbare aber als ein ſinnreich-mechaniſches Spielzeug. Will man nicht bloß im Gedanken, ſondern in Wirklichkeit die Erhebung der Farbe zur Muſik vollziehen, und die Mittel der einen Kunſt in die Wirkungen der andern einbetten, ſo gerät man

auf die abgeſchmackte Spielerei des „Farbenklaviers“ oder der „Augenorgel“, deren Erfindung jedoch beweiſt, wie die formelle Seite beider Erſcheinungen auf gleicher Baſis ruht.

Sollte irgend ein gefühlvoller Muſikfreund unſere Kunſt durch Analogien wie die obige herabgewürdigt finden, ſo entgegnen wir, es handle ſich bloß darum, ob die Analogien richtig ſeien oder nicht. Herabgewürdigt wird nichts dadurch, daß man es beſſer kennen lernt. Will man auf die Eigenſchaft der Bewegung, der zeitlichen Entwicklung, wodurch das Beiſpiel vom Kaleidoſkop beſonders treffend wird, verzichten, ſo kann man allerdings für das Muſikaliſch-Schöne eine höhere Analogie etwa in der Architektur, dem menſchlichen Körper, oder einer Landſchaft finden, die auch eine primitive Schönheit der Umriſſe und Farben (abgeſehen von der Seele, dem geiſtigen Ausdruck) haben.

Wenn man die Fülle von Schönheit nicht zu erkennen verſtand, die im rein Muſikaliſchen lebt, ſo trägt die Unterſchätzung des Sinnlichen viel Schuld, welcher wir in älteren Äſthetiken zu Gunſten der Moral und des Gemüts,

in Hegel zu Gunsten der „Idee“ begegnen. Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin. Die „Gefühlstheorie“ verkennt dies, sie übersieht das Hören gänzlich und geht unmittelbar ans Fühlen. Die Musik schaffe für das Herz, meinen sie, das Ohr sei ein triviales Ding.

Ja, was sie eben Ohr nennen — für das „Labyrinth“ oder „Trommelfell“ dichtet kein Beethoven. Aber die Phantasie, die auf Gehörsempfindungen organisiert ist und welcher der Sinn etwas ganz anderes bedeutet, als ein bloßer Trichter an die Oberfläche der Erscheinungen, sie genießt in bewußter Sinnlichkeit die klingenden Figuren, die sich aufbauenden Töne und lebt frei und unmittelbar in deren Anschauung.

Es ist von außerordentlicher Schwierigkeit, dies selbständige Schöne in der Tonkunst, dies spezifisch Musikalische zu schildern. Da die Musik kein Vorbild in der Natur besitzt und keinen begrifflichen Inhalt ausspricht, so läßt sich von ihr nur mit trocknen technischen Bestimmungen, oder mit poetischen Fiktionen erzählen. Ihr Reich ist in der That „nicht von dieser Welt“. All die phantasiereichen Schilderungen, Charakteristiken,

Umſchreibungen eines Tonwerks ſind bildlich oder irrig. Was bei jeder andern Kunſt noch Beſchreibung, iſt bei der Tonkunſt ſchon Metapher. Die Muſik will nun einmal als Muſik aufgefaßt ſein, und kann nur aus ſich ſelbſt verſtanden, in ſich ſelbſt genoſſen werden.

Keineswegs iſt das „Spezifiſch-Muſikaliſche“ als bloß akuſtiſche Schönheit oder proportionale Symmetrie zu verſtehen, — Zweige, die es als untergeordnet in ſich begreift, — noch weniger kann von einem „ohrenkitzelnden Spiel in Tönen“ die Rede ſein und ähnlichen Bezeichnungen, womit der Mangel an geiſtiger Beſeelung hervorgehoben zu werden pflegt. Dadurch, daß wir auf muſikaliſche Schönheit dringen, haben wir den geiſtigen Gehalt nicht ausgeſchloſſen, ſondern ihn vielmehr bedingt. Denn wir anerkennen keine Schönheit ohne jeglichen Anteil von Geiſt. Indem wir aber das Schöne in der Muſik weſentlich in Formen verlegt haben, iſt ſchon angedeutet, daß der geiſtige Gehalt in engſtem Zuſammenhange mit dieſen Tonformen ſteht. Der Begriff der „Form“ findet in der Muſik eine ganz eigentümliche Verwirklichung. Die Formen, welche ſich

aus Tönen bilden, ſind nicht leer, ſondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vakuums, ſondern ſich von innen heraus geſtaltender Geiſt. Der Arabeske gegenüber iſt demnach die Muſik in der That ein Bild, allein ein ſolches, deſſen Gegenſtand wir nicht in Worte faſſen und unſern Begriffen unterordnen können. In der Muſik iſt Sinn und Folge, aber muſikaliſche; ſie iſt eine Sprache, die wir ſprechen und verſtehen, jedoch zu überſetzen nicht im ſtande ſind. Es liegt eine tiefſinnige Erkenntnis darin, daß man auch in Tonwerken von „Gedanken“ ſpricht, und wie in der Rede unterſcheidet da das geübte Urteil leicht echte Gedanken von bloßen Redensarten. Ebenſo erkennen wir das vernünftig Abgeſchloſſene einer Tongruppe, indem wir ſie einen „Satz“ nennen. Fühlen wir doch ſo genau wie bei jeder logiſchen Periode, wo ihr Sinn zu Ende iſt, obgleich die Wahrheit beider ganz inkommenſurabel daſteht.

Das befriedigend Vernünftige, das an und für ſich in muſikaliſchen Formbildungen liegen kann, beruht in gewiſſen primitiven Grundgeſetzen, welche die Natur in die Organiſation des Menſchen und in die äußeren Lauterſcheinungen gelegt hat.

Das Urgeſetz der „harmoniſchen Progreſſion“ iſt es vorzugsweiſe, welches, analog der Kreisform bei den bildenden Künſten, den Keim der wichtigſten Weiterbildung und die — leider faſt unerklärte — Erklärung der verſchiedenen muſikaliſchen Verhältniſſe in ſich trägt.

Alle muſikaliſchen Elemente ſtehen unter ſich in geheimen, auf Naturgeſetze gegründeten Verbindungen und Wahlverwandtſchaften. Dieſe der Rhythmus, die Melodie und Harmonie unſichtbar beherrſchenden Wahlverwandtſchaften verlangen in der menſchlichen Muſik ihre Befolgung und ſtempeln jede ihnen widerſprechende Verbindung zu Willkür und Häßlichkeit. Sie leben, wenngleich nicht in der Form wiſſenſchaftlichen Bewußtſeins, inſtinktiv in jedem gebildeten Ohr, welches demnach das Organiſche, Vernunftgemäße einer Tongruppe, oder das Widerſinnige, Unnatürliche derſelben durch bloße Anſchauung empfindet, ohne daß ein logiſcher Begriff den Maßſtab oder das tertium comparationis hierzu abgäbe.*)

*) „Die Poeſie darf das Häßliche (Unſchöne) ſchon einigermaßen freigebig anwenden. Denn da die Wirkung der Poeſie nur durch das Medium der unmittelbar von

In dieſer negativen, inneren Vernünftigkeit, welche dem Tonſyſtem durch Naturgeſetze innewohnt, wurzelt deſſen weitere Fähigkeit zur Aufnahme poſitiven Schönheitsgehalts.

Das Komponieren iſt ein Arbeiten des Geiſtes in geiſtfähigem Material. So reichhaltig wir dies muſikaliſche Material befunden haben, ſo elaſtiſch und durchdringbar erweiſt es ſich für die künſtleriſche Phantaſie. Dieſe baut nicht wie der Architekt aus rohem, ſchwerfälligem Geſtein, ſondern auf der Nachwirkung vorher verklungener Töne. Geiſtigerer, feinerer Natur als jeder andere Kunſtſtoff, nehmen die Töne willig jedwede Idee des Künſtlers in ſich auf. Da nun die Tonverbindungen, in deren Verhältniſſen das muſikaliſch Schöne ruht, nicht durch mechaniſches Aneinander-

ihr erweckten Begriffe an das Gefühl gelangt, ſo wird die Vorſtellung der Zweckmäßigkeit den Eindruck des Häßlichen (Unſchönen) von vornherein in ſoweit mildern, daß es als Reizmittel und Gegenſatz ſogar die höchſte Wirkung hervorbringen kann. Der Eindruck der Muſik aber wird unmittelbar vom Sinn empfangen und genoſſen, die Billigung des Verſtandes kommt zu ſpät, um die Störungen des Mißfälligen wieder auszugleichen. Daher darf Shakeſpeare bis zum Gräßlichen gehen, Mozarts Grenze war das Schöne." (Grillparzer, IX. 142.)

reihen, ſondern durch freies Schaffen der Phantaſie gewonnen werden, ſo prägt ſich die geiſtige Kraft und Eigentümlichkeit dieſer beſtimmten Phantaſie dem Erzeugnis als Charakter auf. Als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geiſtes hat demnach eine muſikaliſche Kompoſition in hohem Grade die Fähigkeit, ſelbſt geiſt- und gefühlvoll zu ſein. Dieſen geiſtigen Gehalt werden wir in jedem muſikaliſchen Kunſtwerk fordern, doch darf er in kein anderes Moment desſelben verlegt werden, als in die Tonbildungen ſelbſt. Unſere Anſicht über den Sitz des Geiſtes und Gefühls einer Kompoſition verhält ſich zu der gewöhnlichen Meinung wie die Begriffe Immanenz und Transſcendenz. Jede Kunſt hat zum Ziel, eine in der Phantaſie des Künſtlers lebendig gewordene Idee zur äußeren Erſcheinung zu bringen. Dies Ideelle in der Muſik iſt ein tonliches, nicht ein begriffliches, welches erſt in Töne zu überſetzen wäre. Nicht der Vorſatz, eine beſtimmte Leidenſchaft muſikaliſch zu ſchildern, ſondern die Erfindung einer beſtimmten Melodie iſt der ſpringende Punkt, aus welchem jedes weitere Schaffen des Komponiſten ſeinen Ausgang nimmt. Durch jene primitive,

geheimnisvolle Macht, in deren Werkstätte das Menschenauge nun und nimmermehr dringen wird, erklingt in dem Geist des Komponisten ein Thema, ein Motiv. Hinter die Entstehung dieses erſten Samenkorns können wir nicht zurückgehen, wir müssen es als einfache Thatsache hinnehmen. Ist es einmal in die Phantasie des Künstlers gefallen, so beginnt sein Schaffen, welches, von diesem Hauptthema ausgehend und sich stets darauf beziehend, das Ziel verfolgt, es in allen seinen Beziehungen darzustellen. Das Schöne eines selbständigen einfachen Themas kündigt sich in dem ästhetischen Gefühl mit jener Unmittelbarkeit an, welche keine andere Erklärung duldet, als höchstens die innere Zweckmäßigkeit der Erscheinung, die Harmonie ihrer Teile, ohne Beziehung auf ein außerhalb existierendes Drittes. Es gefällt uns an sich, wie die Arabeske, die Säule, oder wie Produkte des Naturschönen, wie Blatt und Blume.

Nichts irriger und häufiger, als die Anschauung, welche „schöne Musik“ mit und ohne geistigen Gehalt unterscheidet. Sie faßt den Begriff des Schönen in der Musik viel zu eng und stellt sich die kunstreich zusammengefügte Form

als etwas für ſich ſelbſt Beſtehendes, die hineingegoſſene Seele gleichfalls als etwas Selbſtändiges vor und teilt nun konſequent die Kompoſitionen in gefüllte und leere Champagnerflaſchen. Der muſikaliſche Champagner hat aber das Eigentümliche, er wächſt *mit* der Flaſche.

Ein beſtimmter muſikaliſcher Gedanke iſt ohne weiteres durch ſich geiſtvoll, der andere gemein; dieſe abſchließende Kadenz klingt würdig, durch Veränderung von zwei Noten wird ſie platt. Mit voller Richtigkeit bezeichnen wir ein muſikaliſches Thema als großartig, graziös, innig, geiſtlos, trivial; all dieſe Ausdrücke bezeichnen aber den *muſikaliſchen* Charakter der Stelle. Zur Charakteriſierung dieſes muſikaliſchen Ausdrucks eines Motivs wählen wir häufig Begriffe aus unſerem *Gemütsleben*, als „ſtolz, mißmutig, zärtlich, beherzt, ſehnend“. Wir können die Bezeichnungen aber auch aus anderen Erſcheinungskreiſen nehmen, und eine Muſik: „duftig, frühlingsfriſch, nebelhaft, froſtig“ nennen. Gefühle ſind alſo zur Bezeichnung muſikaliſchen Charakters nur *Phänomene* wie andere, welche Ähnlichkeiten dafür bieten. Derlei Epitheta mag man im Bewußtſein ihrer Bildlichkeit

brauchen, ja man kann ihrer nicht entraten, nur hüte man ſich zu ſagen: dieſe Muſik ſchildert Stolz u. ſ. f.

Die genaue Betrachtung aller muſikaliſchen Beſtimmtheiten eines Themas überzeugt uns aber, daß es — bei aller Unerforſchlichkeit der letzten, ontologiſchen Gründe — doch eine Anzahl näherliegender Urſachen giebt, mit welchen der geiſtige Ausdruck einer Muſik in genauem Zuſammenhang ſteht. Jedes einzelne muſikaliſche Element (d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Akkord, jeder Rhythmus u. ſ. f.) hat ſeine eigentümliche Phyſiognomie, ſeine beſtimmte Art zu wirken. Unerforſchlich iſt der Künſtler, erforſchlich das Kunſtwerk.

Dasſelbe Thema klingt anders über dem Dreiklang, als über einem Sextakkord; ein Melodienſchritt in die Septime trägt ganz anderen Charakter als in die Sexte, der Rhythmus, der ein Motiv begleitet, ob laut oder leiſe, von dieſer oder jener Klanggattung, ändert deſſen ſpezifiſche Färbung: kurz jeder einzelne Faktor einer Stelle trägt dazu mit Notwendigkeit bei, daß ſie gerade dieſen geiſtigen Ausdruck annimmt, ſo und nicht

anders auf den Hörer wirkt. Was die Halévy-ſche Muſik bizarr, die Auberſche graziös macht, was die Eigentümlichkeit bewirkt, an der wir ſogleich Mendelsſohn, Spohr erkennen, dies alles läßt ſich auf rein muſikaliſche Beſtimmungen zurückführen, ohne Berufung auf das rätſelhafte Gefühl.

Warum die häufigen Quintſext-Akkorde, die engen, diatoniſchen Themen bei Mendelsſohn, die Chromatik und Enharmonik bei Spohr, die kurzen, zweiteiligen Rhythmen bei Auber u. ſ. w. gerade dieſen beſtimmten, unvermiſchbaren Eindruck erzeugen — dies kann freilich weder die Pſychologie, noch die Phyſiologie beantworten.

Wenn man jedoch nach der nächſten beſtimmenden Urſache fragt, — und darauf kommt es ja in der Kunſt vorzüglich an, — ſo liegt die leidenſchaftliche Einwirkung eines Themas nicht in dem vermeintlich übermäßigen Schmerz des Komponiſten, ſondern in deſſen übermäßigen Intervallen, nicht in dem Zittern ſeiner Seele, ſondern im Tremolo der Pauken, nicht in ſeiner Sehnſucht, ſondern in der Chromatik. Der Zuſammenhang beider ſoll keineswegs ignoriert, vielmehr bald

näher betrachtet werden; festzuhalten ist aber, daß der wissenschaftlichen Untersuchung über die Wirkung eines Themas nur jene musikalischen Faktoren unwandelbar und objektiv vorliegen, niemals die vermutliche Stimmung, welchen den Komponisten dabei erfüllte. Will man von dieser unmittelbar auf die Wirkung des Werkes folgern, oder diese aus jener erklären, so kann der Schlußsatz vielleicht richtig ausfallen, aber das wichtigste Mittelglied der Deduktion, nämlich die Musik selbst, wurde übersprungen.

Die praktische Kenntnis des Charakters jedes musikalischen Elements hat der tüchtige Komponist, sei es in mehr instinktiver oder bewußter Weise, inne. Zur wissenschaftlichen Erklärung der verschiedenen musikalischen Wirkungen und Eindrücke gehört jedoch eine theoretische Kenntnis der genannten Charaktere, von ihrer reichsten Zusammensetzung bis in das letzte unterscheidbare Element. Der bestimmte Eindruck, mit welchem eine Melodie Macht über uns gewinnt, ist nicht schlechthin „rätselhaftes, geheimnisvolles Wunder", das wir nur „fühlen und ahnen" dürfen, sondern unausbleibliche Konsequenz der musikalischen Faktoren, welche in

dieſer beſtimmten Verbindung wirken. Ein knapper oder weiter Rhythmus, diatoniſche oder chromatiſche Fortſchreitung, — alles hat ſeine charakteriſtiſche Phyſiognomie und beſondere Art uns anzuſprechen; darum wird es dem gebildeten Muſiker eine ungleich deutlichere Vorſtellung von dem Ausdruck eines ihm fremden Tonſtückes geben, daß z. B. zu viel verminderte Septakkorde und Tremolo darin vorherrſchen, als die poetiſcheſte Schilderung der Gefühlskriſen, welche der Referent dabei durchgemacht.

Die Erforſchung der Natur jedes einzelnen muſikaliſchen Elementes, ſeines Zuſammenhanges mit einem beſtimmten Eindruck, — nur der Thatſache, nicht des letzten Grundes, — endlich die Zurückführung dieſer ſpeziellen Beobachtungen auf allgemeine Geſetze: das wäre jene „philoſophiſche Begründung der Muſik“, welche ſo viele Autoren erſehnen, ohne uns nebenbei mitzuteilen, was ſie darunter eigentlich verſtehen. Die pſychiſche und phyſiſche Einwirkung jedes Akkords, jedes Rhythmus, jedes Intervalls wird aber nimmermehr erklärt, indem man ſagt: dieſer iſt Rot, jener Grün, oder dieſer Hoffnung, jener Mißmut, ſondern nur

durch Subſumierung der ſpezifiſch muſikaliſchen Eigenſchaften unter allgemeine äſthetiſche Kategorien und dieſer unter Ein oberſtes Prinzip. Wären dergeſtalt die einzelnen Faktoren in ihrer Iſolierung erklärt, ſo müßte weiter gezeigt werden, wie ſie einander in den verſchiedenſten Kombinationen beſtimmen und modifizieren. Der Harmonie und der kontrapunktiſchen Begleitung haben die meiſten Tongelehrten eine vorzügliche Stellung zu dem geiſtigen Gehalt der Kompoſition eingeräumt. Nur ging man in dieſer Vindikation viel zu oberflächlich und atomiſtiſch zu Werke. Man beſtimmte die Melodie als Eingebung des Genies, als Trägerin der Sinnlichkeit und des Gefühls — bei dieſer Gelegenheit erhielten die Italiener ein gnädiges Lob; im Gegenſatz zur Melodie wurde die Harmonie als Trägerin des gediegenen Gehalts aufgeführt, als erlernbar und Produkt des Nachdenkens. Es iſt ſeltſam, wie lange man ſich mit einer ſo dürftigen Anſchauungsweiſe zufrieden ſtellen konnte. Beiden Behauptungen liegt ein Richtiges zu Grunde, doch gelten ſie weder in dieſer Allgemeinheit, noch kommen ſie in ſolcher Iſolierung vor. Der Geiſt iſt Eins und die muſikaliſche Erfindung eines

Künſtlers gleichfalls. Melodie und Harmonie eines Themas entſpringen zugleich in einer Rüſtung aus dem Haupt des Tondichters. Weder das Geſetz der Unterordnung noch des Gegenſatzes trifft das Weſen des Verhältniſſes der Harmonie zur Melodie. Beide können hier gleichzeitige Entfaltungskraft ausüben, dort ſich einander freiwillig unterordnen, — in dem einen wie dem andern Fall kann die höchſte geiſtige Schönheit erreicht werden. Iſt's etwa die (ganz fehlende) Harmonie in den Hauptmotiven zu Beethovens Coriolan- und Mendelsſohns Hebriden-Ouverture, was ihnen den Ausdruck gedankenreichen Tiefſinns verleiht? Wird man Roſſinis Thema „O, Mathilde" oder ein neapolitaniſches Volkslied mit mehr Geiſt erfüllen, wenn man einen basso continuo, oder komplizierte Akkordenfolgen an die Stellen des notdürftigen Harmoniegeländes ſetzt? Dieſe Melodie mußte mit dieſer Harmonie zugleich erdacht werden, mit dieſem Rhythmus und dieſer Klanggattung. Der geiſtige Gehalt kommt nur dem Verein aller zu, und die Verſtümmlung eines Gliedes verletzt den Ausdruck auch der übrigen. Das Vorherrſchen der Melodie oder der Harmonie oder des

Rhythmus kommt dem Ganzen zu Gute, und hier allen Geiſt in den Akkorden, dort alle Trivialität in deren Mangel zu finden, iſt bare Schulmeiſterei. Die Kamelie kommt duftlos zu Tage, die Lilie farblos, die Roſe prangt für beide Sinne — da läßt ſich nichts übertragen, und iſt doch jede von ihnen ſchön!

So hätte die „philoſophiſche Begründung der Muſik“ vorerſt zu erforſchen, welche notwendigen geiſtigen Beſtimmtheiten mit jedem muſikaliſchen Element verbunden ſind, und wie ſie miteinander zuſammenhängen. Die doppelte Forderung eines ſtreng wiſſenſchaftlichen Gerippes und einer höchſt reichhaltigen Kaſuiſtik machen die Aufgabe zu einer ſehr ſchwierigen, aber kaum unüberwindlichen, es wäre denn, daß man das Ideal einer „exakten“ Muſikwiſſenſchaft, nach dem Muſter der Chemie oder Phyſiologie, erſtrebte!

Die Art, wie der Akt des Schaffens im inſtrumentalen Tondichter vorgeht, giebt uns den ſicherſten Einblick in das Eigentümliche des muſikaliſchen Schönheitsprinzips. Eine muſikaliſche Idee entſpringt primitiv in des Tondichters Phantaſie, er ſpinnt ſie weiter, — es ſchießen immer

mehr und mehr Kryſtalle an, bis unmerklich die Geſtalt des ganzen Gebildes in ihren Hauptformen vor ihm ſteht und nur die künſtleriſche Ausführung, prüfend, meſſend, abändernd, hinzuzutreten hat. An die Darſtellung eines beſtimmten Inhaltes denkt der inſtrumentale Tonſetzer nicht. Thut er es, ſo ſtellt er ſich auf einen falſchen Standpunkt, mehr neben als in der Muſik. Seine Kompoſition wird die Überſetzung eines Programms in Töne, welche dann ohne jenes Programm unverſtändlich bleiben. Wir verkennen weder, noch unterſchätzen wir Berlioz' glänzendes Talent, wenn wir an dieſer Stelle ſeinen Namen nennen. Ihm iſt Liszt mit ſeinen weit ſchwächeren „ſymphoniſchen Dichtungen" nachgefolgt.

Wie aus dem gleichen Marmor der eine Bildhauer bezaubernde Formen, der andere eckiges Ungeſchick heraushaut, ſo geſtaltet ſich die Tonleiter unter verſchiedenen Händen zur Beethovenſchen Ouverture, oder zur Verdiſchen. Was unterſcheidet die beiden? Etwa, daß die eine höhere Gefühle, oder dieſelben Gefühle richtiger darſtellt? Nein, ſondern daß ſie ſchönere Tonformen bildet. Nur dies macht eine Muſik gut oder ſchlecht, daß

ein Komponiſt ein geiſtſprühendes Thema einſetzt, der andere ein gemeines, daß der erſtere es nach allen Beziehungen immer neu und bedeutend entwickelt, der letztere ſeines womöglich immer ſchlechter macht, die Harmonie des einen wechſelvoll und originell ſich entfaltet, während die zweite vor Armut nicht vom Flecke kommt, der Rhythmus hier ein lebenswarm hüpfender Puls iſt, dort ein Zapfenſtreich.

Es giebt keine Kunſt, welche ſo bald und ſo viele Formen verbraucht, wie die Muſik. Modulationen, Kadenzen, Intervallenfortſchreitungen, Harmonienfolgen nutzen ſich in fünfzig, ja dreißig Jahren dergeſtalt ab, daß der geiſtvolle Komponiſt ſich deren nicht mehr bedienen kann und fortwährend zur Erfindung neuer, rein muſikaliſcher Züge gedrängt wird. Man kann von einer Menge Kompoſitionen, die hoch über dem Alltagstand ihrer Zeit ſtehen, ohne Unrichtigkeit ſagen, daß ſie einmal ſchön waren. Die Phantaſie des geiſtreichen Künſtlers wird aus den geheim-urſprünglichen Beziehungen der muſikaliſchen Elemente und ihrer unzählbar möglichen Kombinationen die feinſten, verborgenſten entdecken, ſie wird Tonformen

bilden, die aus freieſter Willkür erfunden und doch zugleich durch ein unſichtbar feines Band mit der Notwendigkeit verknüpft erſcheinen. Solche Werke oder Einzelheiten derſelben werden wir ohne Bedenken „geiſtreich“ nennen. Hiermit berichtigt ſich leicht Oulibicheffs mißverſtändliche Anſicht, eine Inſtrumentalmuſik könne nicht geiſtreich ſein, indem „für einen Komponiſten der Geiſt einzig und allein in einer gewiſſen Anwendung ſeiner Muſik auf ein direktes oder indirektes Programm beſtehe“. Es wäre unſerer Anſicht nach ganz richtig, das berühmte dis in dem Allegro der „Don Juan“-Ouverture oder den abſteigenden Uniſonogang darin einen geiſtreichen Zug zu nennen, — nun und nimmermehr hat aber das erſtere (wie Oulibicheff meint) „die feindliche Stellung Don Juans gegen das Menſchengeſchlecht“, und letzterer die Väter, Gatten, Brüder und Liebhaber der von Don Juan verführten Frauen vorgeſtellt. Sind alle dieſe Deutungen an ſich ſchon vom Übel, ſo werden ſie es doppelt bei Mozart, welcher — die muſikaliſchſte Natur, welche die Kunſtgeſchichte aufweiſt — alles, was er nur berührt hat, in Muſik verwandelte. Oulibicheff ſieht auch in der

G-moll-Symphonie die Geſchichte einer leidenſchaftlichen Liebe in vier verſchiedenen Phraſen genau ausgedrückt. Die G-moll-Symphonie iſt Muſik und weiter nichts. Das iſt jedenfalls genug. Man ſuche nicht die Darſtellung beſtimmter Seelenprozeſſe oder Ereigniſſe in Tonſtücken, ſondern vor allem *Muſik*, und man wird rein genießen, was ſie vollſtändig giebt. Wo das Muſikaliſch-Schöne fehlt, wird das Hineinklügeln einer großartigen Bedeutung es nie erſetzen; und dies iſt unnütz, wo jenes exiſtiert. Auf alle Fälle bringt es die muſikaliſche Auffaſſung in eine ganz falſche Richtung. Dieſelben Leute, welche der Muſik eine vorragende Stellung unter den Offenbarungen des menſchlichen Geiſtes vindizieren wollen, welche ſie nicht hat und nie erlangen wird, weil ſie nicht im ſtande iſt, *Überzeugungen* mitzuteilen, — dieſelben Leute haben auch den Ausdruck „Intention“ in Schwang gebracht. In der Tonkunſt giebt's keine „Intention“, welche die fehlende „Invention“ erſetzen könnte. Was nicht zur Erſcheinung kommt, iſt in der Muſik gar nicht da, was aber zur Erſcheinung gekommen iſt, hat aufgehört bloße Intention zu ſein. Der Ausſpruch: „Er hat Intentionen“,

wird meiſt in lobender Abſicht angewandt, — mir ſcheint er eher ein Tadel, welcher in trockenes Deutſch überſetzt etwa lauten würde: der Künſtler möchte wohl, allein er kann nicht. Kunſt kommt aber von Können; wer nichts kann, — hat „Intentionen“.

Wie das Schöne eines Tonſtücks lediglich in deſſen muſikaliſchen Beſtimmungen wurzelt, ſo folgen auch die Geſetze ſeiner Konſtruktion nur dieſen. Es herrſchen darüber eine Menge ſchwankender, irriger Anſichten, von welchen hier nur eine angeführt werden mag.

Dies iſt nämlich die aus der Gefühlsanſchauung hervorgegangene landläufige Theorie der Sonate und Symphonie. Der Tonſetzer, heißt es, habe vier voneinander verſchiedene Seelenzuſtände, die aber miteinander (wie?) zuſammenhängen, in den einzelnen Sätzen der Sonate darzuſtellen. Um den unleugbaren Zuſammenhang der Sätze zu rechtfertigen und ihre verſchiedene Wirkung zu erklären, zwingt man ordentlich den Zuhörer, ihnen beſtimmte Gefühle als Inhalt unterzulegen. Die Deutung paßt manchmal, öfter auch nicht, niemals mit Notwendigkeit. Dies aber

wird immer mit Notwendigkeit paſſen, daß vier Tonſätze zu einem Ganzen verbunden ſind, welche nach muſikaliſch-äſthetiſchen Geſetzen ſich abzuheben und zu ſteigern haben.

Wir verdanken dem phantaſiereichen Maler M. v. Schwind eine ſehr anziehende Illuſtration der Klavierphantaſie op. 80 von Beethoven, deren einzelne Sätze der Künſtler als zuſammenhängende Ereigniſſe derſelben Hauptperſonen auffaßte und bildlich darſtellte. Gerade ſo wie der Maler Scenen und Geſtalten aus den Tönen herausſieht, ſo legt der Zuhörer Gefühle und Ereigniſſe hinein. Beides hat damit einen gewiſſen Zuſammenhang, aber keinen notwendigen, und nur mit dieſem haben es wiſſenſchaftliche Geſetze zu thun.

Man pflegt oft anzuführen, daß Beethoven beim Entwurf mancher ſeiner Kompoſitionen ſich beſtimmte Ereigniſſe oder Seelenzuſtände gedacht haben ſoll. Wo Beethoven oder irgend ein anderer Tonſetzer dieſen Vorgang beobachtet hat, benützte er ihn bloß als Hülfsmittel, ſich durch den Zuſammenhang eines objektiven Ereigniſſes das Feſthalten der muſikaliſchen Einheit zu erleichtern. Wenn Berlioz, Liszt u. a. mehr als dies an der Dich-

tung, dem Titel oder dem Erlebnis zu haben glaubten, so ist es eine Selbsttäuschung. Die Einheit der musikalischen Stimmung ist's, was die vier Sätze einer Sonate als organisch verbunden charakterisiert, nicht aber der Zusammenhang mit dem vom Komponisten gedachten Objekte. Wo sich dieser solch poetisches Gängelband versagte, und rein musikalisch erfand, da wird man keine andere Einheit der Teile finden, als eine musikalische. Es ist ästhetisch gleichgültig, ob sich Beethoven allenfalls bei seinen sämtlichen Kompositionen bestimmte Vorwürfe gewählt; wir kennen sie nicht, sie sind daher für das Werk nicht existierend. Dieses selbst, ohne allen Kommentar, ist's, was vorliegt, und wie der Jurist aus der Welt hinausfingiert, was nicht in den Akten liegt, so ist für die ästhetische Beurteilung nicht vorhanden, was außerhalb des Kunstwerks lebt. Erscheinen uns die Sätze einer Komposition als einheitlich, so muß diese Zusammengehörigkeit in musikalischen Bestimmungen ihren Grund haben.*)

*) Diese Zeilen haben Beethoven-Auguren wie Herrn Lobe u. a. sehr entsetzt. Wir können ihnen nicht besser antworten als mit folgender, unserer Ansicht vollkommen

Einem möglichen Mißverſtehen wollen wir ſchließlich dadurch begegnen, daß wir unſern Begriff des „Muſikaliſch-Schönen“ nach drei Seiten

---

zuſtimmenden Ausführung Otto Jahns in ſeinem Aufſatz über die neue Beethoven Ausgabe von Breitkopf & Härtel („Geſ. Aufſätze über Muſik“). Jahn knüpft an Schindlers bekannte Mitteilung an, Beethoven habe, um die Bedeutung ſeiner D-moll- und F-moll-Sonate befragt, geantwortet: „Leſen Sie nur Shakeſpeares Sturm.“ Vermutlich, ſagt Jahn, wird der Frager von ſeiner Lektüre die ſichere Überzeugung mitbringen, daß Shakeſpeares Sturm auf ihn anders wirke, als auf Beethoven und keine D-moll- und F-moll-Sonaten in ihm erzeuge. Daß gerade dieſes Drama Beethoven zu ſolchen Schöpfungen anregen konnte, iſt freilich nicht ohne Intereſſe zu erfahren; aus dem Shakeſpeare das Verſtändnis derſelben herholen wollen, hieße nur die Unfähigkeit der muſikaliſchen Auffaſſung bezeugen. Bei dem Adagio des F-dur-Quartetts (op. 18 Nr. 1) ſoll Beethoven die Grabesſcene aus Romeo und Julie vorgeſchwebt haben; wer nun etwa dieſe in ſeinem Shakeſpeare aufmerkſam nachlieſt und dann beim Anhören des Adagio ſich zu vergegenwärtigen ſucht, wird der ſich den wahren Genuß des Muſikſtücks erhöhen oder ſtören? Überſchriften und Notizen, auch authentiſche von Beethoven ſelbſt herrührende, würden das Eindringen in Sinn und Bedeutung des Kunſtwerks nicht weſentlich fördern, es iſt vielmehr zu fürchten, daß ſie ebenſowohl Mißverſtändniſſe und Verkehrtheiten hervorrufen würden, wie die, welche Beethoven veröffentlicht hat. Die ſchöne Sonate in Es-dur (op. 81) trägt bekanntlich die Überſchriften „Les adieux, l'abscence, le retour“ und

feſtſtellen. Das „Muſikaliſch-Schöne“ in dem von uns angenommenen ſpezifiſchen Sinn beſchränkt ſich nicht auf das „Klaſſiſche“, noch enthält es eine Bevorzugung desſelben vor dem „Romantiſchen“. Es gilt ſowohl in der einen als der andern Richtung, beherrſcht Bach ſo gut wie Beethoven, Mozart ſo gut wie Schumann. Unſere Theſis alſo enthält auch nicht die Andeutung einer Parteinahme. Der

---

wird daher als zuverläſſiges Beiſpiel von Programm-Muſik mit Sicherheit interpretiert. „Daß es Momente aus dem Leben eines liebenden Paares ſind,“ ſagt Marx, der es dahingeſtellt ſein läßt, ob die Liebenden verheiratet ſind, oder nicht, „ſetzt man ſchon voraus, aber die Kompoſition bringt auch den Beweis.“ „Die Liebenden öffnen ihre Arme, wie Zugvögel ihre Flügel,“ ſagt Lenz vom Schluß der Sonate. Nun hat Beethoven auf das Original der erſten Abteilung geſchrieben: „Das Lebewohl bei der Abreiſe Sr. Kaiſ. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, d. 4. Mai 1809“ und auf den Titel der zweiten: „Die Ankunft Sr. Kaiſ. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, d. 30. Januar 1810.“ Wie würde er proteſtiert haben, daß er dem Erzherzoge gegenüber dieſe „in ſchmeichelndem Koſen beſeligter Luſt“ flügelſchlagende Sie vorſtellen ſollte! — „Darum können wir zufrieden ſein,“ ſchließt Jahn, „daß Beethoven (in der Regel) ſolche Worte nicht ausgeſprochen hat, welche nur zu viele zu dem Irrtum verleitet haben würden, wer die Überſchrift verſtehe, der verſtehe auch das Kunſtwerk. Seine Muſik ſagt alles, was er ſagen wollte.“

ganze Verlauf der gegenwärtigen Unterſuchung ſpricht überhaupt kein Sollen aus, ſondern betrachtet nur ein Sein; kein beſtimmtes muſikaliſches Ideal läßt ſich daraus als das wahrhaft Schöne deduzieren, ſondern bloß nachweiſen, was in jeder, auch in den entgegengeſetzteſten Schulen in gleicher Weiſe das Schöne iſt.

Es iſt nicht lange her, ſeit man angefangen hat, Kunſtwerke im Zuſammenhang mit den Ideen und Ereigniſſen der Zeit zu betrachten, welche ſie erzeugte. Dieſer unleugbare Zuſammenhang beſteht wohl auch für die Muſik. Eine Manifeſtation des menſchlichen Geiſtes, muß ſie wohl auch in Wechſelbeziehung zu deſſen übrigen Thätigkeiten ſtehen: zu den gleichzeitigen Schöpfungen der dichtenden und bildenden Kunſt, den poetiſchen, ſozialen, wiſſenſchaftlichen Zuſtänden ihrer Zeit, endlich den individuellen Erlebniſſen und Überzeugungen des Autors. Die Betrachtung und Nachweiſung dieſes Zuſammenhangs an einzelnen Tonkünſtlern und Tonwerken iſt demnach wohl berechtigt und dankenswert. Doch muß man dabei ſich ſtets in Erinnerung halten, daß ein ſolches Paralleliſieren künſtleriſcher Spezialitäten mit

bestimmten historischen Zuständen ein kunstgeschichtlicher, keineswegs ein rein ästhetischer Vorgang ist. So notwendig die Verbindung der Kunstgeschichte mit der Ästhetik von methodologischem Standpunkt erscheint, so muß doch jede dieser beiden Wissenschaften ihr eigenstes Wesen vor einer unfreien Verwechselung mit der andern rein erhalten. Mag der Historiker, eine künstlerische Erscheinung im großen und ganzen auffassend, in Spontini den „Ausdruck des französischen Kaiserreichs", in Rossini die „politische Restauration" erblicken, — der Ästhetiker hat sich lediglich an die Werke dieser Männer zu halten, zu untersuchen, was daran schön sei und warum. Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und mag nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Komponisten; nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben. Sie wird demnach in Beethovens Symphonien, auch ohne Namen und Biographie des Autors zu kennen, ein Stürmen, Ringen, unbefriedigtes Sehnen, kraftbewußtes Trotzen herausfinden, allein daß der Komponist republikanisch gesinnt, unverheiratet, taub gewesen, und all die

andern Züge, welche der Kunsthistoriker beleuchtend hinzuhält, wird jene nimmermehr aus den Werken lesen und zur Würdigung derselben verwerten dürfen. Die Verschiedenheit der Weltanschauung eines Bach, Mozart, Haydn zu vergleichen, und den Kontrast ihrer Kompositionen darauf zurückzuführen, mag für eine höchst anziehende, verdienstliche Unternehmung gelten, doch sie ist unendlich kompliziert und wird Fehlschlüssen um so ausgesetzter sein, je strenger sie den Kausalnexus darlegen will. Die Gefahr der Übertreibung ist bei Annahme dieses Prinzips außerordentlich groß. Man kann da leicht den losesten Einfluß der Gleichzeitigkeit als eine innere Notwendigkeit darstellen und die ewig unübersetzbare Tonsprache deuten, wie man's eben braucht. Es wird rein auf die schlagfertige Durchführung desselben Paradoxons ankommen, daß es im Munde des geistreichen Mannes eine Weisheit, in jenem des schlichten ein Unsinn erscheint.

Auch Hegel hat in Besprechung der Tonkunst oft irregeführt, indem er seinen vorwiegend kunstgeschichtlichen Standpunkt unmerklich mit dem rein ästhetischen verwechselt und in der Musik

Beſtimmtheiten nachweiſt, die ſie an ſich niemals hatte. „Einen Zuſammenhang“ hat der Charakter jedes Tonſtückes mit dem ſeines Autors gewiß, allein er ſteht für den Äſthetiker nicht zu Tage; — die Idee des notwendigen Zuſammenhangs aller Erſcheinungen kann in ihrer konkreten Nachweiſung bis zur Karikatur übertrieben werden. Es gehört heutzutage ein wahrer Heroismus dazu, dieſer pikanten, geiſtreich repräſentierten Richtung entgegenzutreten und auszuſprechen, daß das „hiſtoriſche Begreifen“ und das „äſthetiſche Beurteilen“ verſchiedene Dinge ſind.*) Objektiv aber ſteht feſt: erſtens, daß die Verſchiedenartigkeit, des Ausdrucks der verſchiedenen Werke und Schulen auf einer durchgreifend verſchiedenen Stellung der muſikaliſchen Elemente beruhe, und zweitens, daß, was an einer Kompoſition, ſei es die ſtrengſte Bachſche Fuge, oder das träumeriſchſte Notturno von Chopin, mit Recht gefällt, muſikaliſch ſchön iſt.

Noch weniger als mit dem Klaſſiſchen kann

*) Wenn wir hier die „Muſikaliſchen Charakterköpfe“ von Riehl nennen, ſo geſchieht dies gleichwohl mit dankbarer Anerkennung dieſes geiſtreich anregenden Buches.

das „Muſikaliſch-Schöne“ mit dem Architektoniſchen zuſammenfallen, das jenes als Zweig in ſich faßt. Die ſtarre Erhabenheit übereinander getürmter Figuration, die kunſtreiche Verſchlingung vieler Stimmen, von denen keine frei und ſelbſtändig iſt, weil es alle ſind, haben ihre unvergängliche Berechtigung. Doch ſind jene großartig düſtern Stimmpyramiden der alten Italiener und Niederländer ebenſoſehr nur ein kleiner Bezirk auf dem Gebiete der muſikaliſchen Schönheit, als die vielen zierlich ausgearbeiteten Geſtalten in den Suiten und Concerten von Sebaſtian Bach.

Viele Äſthetiker halten den muſikaliſchen Genuß durch das Wohlgefallen am Regelmäßigen und Symmetriſchen für ausreichend erklärt, worin doch niemals ein Schönes, vollends ein Muſikaliſch-Schönes beſtand. Das abgeſchmackteſte Thema kann vollkommen ſymmetriſch gebaut ſein. „Symmetrie“ iſt ja nur ein Verhältnisbegriff und läßt die Frage offen: Was iſt es denn, das hier ſymmetriſch erſcheint? — Die regelmäßige Anordnung geiſtloſer, abgenützter Teilchen wird ſich gerade in den allerſchlechteſten Kompoſitionen

nachweiſen laſſen. Der muſikaliſche Sinn verlangt immer neue ſymmetriſche Bildungen.*)

---

*) Ich erlaube mir, zur Erläuterung hier eine Stelle aus meinem Buch „Die Moderne Oper“ (Vorwort S. VI) anzuführen:

„Das berühmte Axiom, es könne das „wahrhaft Schöne“ (— wer iſt Richter über dieſe Eigenſchaft? —) niemals, auch nach längſtem Zeitverlauf, ſeinen Zauber einbüßen, iſt für die Muſik wenig mehr, als eine ſchöne Redensart. Die Tonkunſt macht es wie die Natur, welche mit jedem Herbſt eine Welt voll Blumen zu Moder werden läßt, aus dem neue Blüten entſtehen. Alle Tondichtung iſt Menſchenwerk, Produkt einer beſtimmten Individualität, Zeit, Kultur und darum ſtets durchzogen von Elementen ſchnellerer oder langſamerer Sterblichkeit. Unter den großen Muſikformen iſt wieder die Oper die zuſammengeſetzteſte, konventionellſte und daher vergänglichſte. Es mag traurig ſtimmen, daß ſelbſt neuere Opern von edelſter und glänzender Bildung (Spohr, Spontini) ſchon vom Theater zu verſchwinden beginnen. Aber die Thatſache iſt unanfechtbar und der Prozeß nicht aufzuhalten durch das in allen Perioden ſtereotype Schelten auf den böſen „Zeitgeiſt“. Die Zeit iſt auch ein Geiſt und ſchafft ihren Körper. Die Bühne repräſentiert das Forum für die thatſächlichen Bedürfniſſe des Publikums, im Gegenſatz zu der Studierſtube des ſtillen Partiturenleſers. Die Bühne bedeutet das Leben des Dramas, der Kampf um ihren Beſitz den Kampf um ſein Daſein. In dieſem Kampf ſiegt gar häufig ein geringeres Kunſtwerk über ſeine beſſeren Vorfahren, wenn dasſelbe den Atem der Gegenwart, den Pulsſchlag unſeres

Zuletzt hat für die Musik die Platonische Ansicht Oerstedt an dem Beispiel des Kreises entwickelt, dem er positive Schönheit vindiziert. Sollte er niemals die Entsetzlichkeit einer ganz kreisrunden Komposition an sich erlebt haben?

Vorsichtiger vielleicht als notwendig, sei endlich noch hinzugefügt, daß die musikalische Schönheit mit dem Mathematischen nichts zu thun hat. Die Vorstellung, welche Laien (darunter auch gefühlvolle Schriftsteller) von der Rolle hegen, welche die Mathematik in der musikalischen Komposition spielt, ist eine merkwürdig vage. Nicht

---

Empfindens und Begehrens uns entgegenbringt. Publikum wie Künstler fühlen einen berechtigten Trieb nach Neuem in der Musik, und eine Kritik, welche nur Bewunderung für das Alte hat und nicht auch den Mut der Anerkennung für das Neue, untergräbt die Produktion. Dem schönen Unsterblichkeitsglauben müssen wir entsagen, — hat doch jede Zeit mit demselben getäuschten Vertrauen die Unvergänglichkeit ihrer besten Opern proklamiert. Noch Adam Hiller in Leipzig behauptete, daß wenn jemals die Opern Hasses nicht mehr entzücken sollten, die allgemeine Barbarei hereinbrechen müßte. Noch Schubart, der Musikästhetiker vom Hohenasperg, versicherte von Jomelli, es sei gar nicht denkbar, daß dieser Tondichter jemals in Vergessenheit geraten könne. Und was sind uns heute Hasse und Jomelli?"

zufrieden damit, daß die Schwingungen der Töne, der Abstand der Intervalle, das Konsonieren und Dissonieren sich auf mathematische Verhältnisse zurückführen lassen, sind sie überzeugt, auch das Schöne einer Tondichtung gründe sich auf Zahlen. Das Studium der Harmonielehre und des Kontrapunkts gilt für eine Art Kabbala, welche die „Berechnung" der Komposition lehre.

Wenn für die Erforschung des physikalischen Teils der Tonkunst die Mathematik einen unentbehrlichen Schlüssel liefert, so möge im fertigen Tonwerk hingegen ihre Bedeutung nicht überschätzt werden. In einer Tondichtung, sei sie die schönste oder die schlechteste, ist gar nichts mathematisch berechnet. Schöpfungen der Phantasie sind keine Rechenexempel. Alle Monochordexperimente, Klangfiguren, Intervallproportionen u. dgl. gehören nicht hierher, der ästhetische Bereich fängt erst an, wo jene Elementarverhältnisse in ihrer Bedeutung aufgehört haben. Die Mathematik regelt bloß den elementaren Stoff zu geistfähiger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, aber der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht. Wenn Oerstedt fragt: „Sollte wohl die

Lebenszeit mehrerer Mathematiker hinreichen, alle Schönheiten einer Mozartschen Symphonie zu berechnen?" *), so bekenne ich, daß ich das nicht verstehe. Was soll denn oder kann berechnet werden? Etwa das Schwingungsverhältnis jedes Tones zum nächstfolgenden, oder die Längen der einzelnen Perioden gegeneinander? Was eine Musik zur Tondichtung macht und sie aus der Reihe physikalischer Experimente hebt, ist ein Freies, Geistiges, daher unberechenbar. Am musikalischen Kunstwerk hat die Mathematik einen ebenso kleinen oder ebenso großen Anteil, wie an den Hervorbringungen der übrigen Künste. Denn Mathematik muß am Ende auch die Hand des Malers und Bildhauers führen, Mathematik webt im Gleichmaß der Vers- und Strophenlängen Mathematik im Bau des Architekten, in den Figuren des Tänzers. In jeder genauen Kenntnis muß die Anwendung der Mathematik, als Vernunftthätigkeit, eine Stelle finden. Nur eine wirklich positive, schaffende Kraft muß man ihr nicht einräumen wollen, wie dies manche Musiker,

*) „Geist in der Natur", 3. Band, deutsch von Kannegießer. S. 32.

dieſe Konſervativen der Äſthetik, gern möchten. Es iſt mit der Mathematik ähnlich, wie mit der Erzeugung der Gefühle im Zuhörer, — ſie findet bei allen Künſten ſtatt, aber großer Lärm darüber iſt bloß bei der Muſik.

Auch mit der Sprache hat man die Muſik häufig zu paralleliſieren und die Geſetze der erſteren für die letztere aufzuſtellen verſucht. Die Verwandtſchaft des Geſanges mit der Sprache lag nahe genug, mochte man ſich nun an die Gleichheit der phyſiologiſchen Bedingungen halten oder an den gemeinſamen Charakter als Entäußerung des Innern durch die menſchliche Stimme. Die analogen Beziehungen ſind zu auffällig, als daß wir hier darauf einzugehen hätten; es ſei demnach nur ausdrücklich eingeräumt, daß, wo es ſich bei der Muſik wirklich bloß um die ſubjektive Entäußerung eines inneren Dranges handelt, in der That die Geſetzlichkeit des ſprechenden Menſchen teilweiſe maßgebend für den ſingenden ſein wird. Daß der in Leidenſchaft Geratende mit der Stimme ſteigt, während die Stimme des ſich beruhigenden Redners fällt; daß Sätze beſonderen Gewichtes langſam, gleichgültige Nebenſachen ſchnell geſprochen

werden: dies und ähnliches wird der Geſangskomponiſt, insbeſondere der dramatiſche, nicht unbeachtet laſſen dürfen. Allein man hat ſich mit dieſen begrenzten Analogien nicht begnügt, ſondern die Muſik ſelbſt als eine (unbeſtimmtere oder feinere) Sprache aufgefaßt und nun ihre Schönheitsgeſetze aus der Natur der Sprache abſtrahieren wollen. Jede Eigenſchaft und Wirkung der Muſik wurde auf Ähnlichkeiten mit der Sprache zurückgeführt. Wir ſind der Anſicht, daß, wo es ſich um das Spezifiſche einer Kunſt handelt, ihre Unterſchiede von verwandten Gebieten wichtiger ſind als die Ähnlichkeiten. Unbeirrt durch dieſe oft verlockenden, aber das eigentliche Weſen der Muſik gar nicht treffenden Analogien muß die äſthetiſche Unterſuchung unabläſſig zu dem Punkte vordringen, wo Sprache und Muſik ſich unverſöhnlich ſcheiden. Nur aus dieſem Punkte werden der Tonkunſt wahrhaft fruchtbringende Beſtimmungen ſprießen können. Der weſentliche Grundunterſchied beſteht aber darin, daß in der Sprache der Ton nur ein Zeichen d. h. Mittel zum Zweck eines dieſem Mittel ganz fremden Auszudrückenden iſt, während in der Muſik der Ton eine Sache iſt d. h. als Selbſtzweck

auftritt. Die ſelbſtändige Schönheit der Tonformen hier und die abſolute Herrſchaft des Gedankens über den Ton als bloßes Ausdrucksmittel dort, ſtehen ſich ſo ausſchließend gegenüber, daß eine Vermiſchung der beiden Prinzipe eine logiſche Unmöglichkeit iſt.

Der Schwerpunkt des Weſens liegt alſo ganz wo anders bei der Sprache und bei der Muſik, und um dieſen Schwerpunkt gruppieren ſich alle übrigen Eigentümlichkeiten. Alle ſpezifiſch *muſikaliſchen* Geſetze werden ſich um die ſelbſtändige Bedeutung und Schönheit der Töne drehen, alle *ſprachlichen* Geſetze um die korrekte Verwendung des Lautes zum Zweck des Ausdrucks.

Die ſchädlichſten und verwirrendſten Anſchauungen ſind aus dem Beſtreben hervorgegangen, die Muſik als eine Art Sprache aufzufaſſen; ſie weiſen uns täglich praktiſche Folgen auf. So mußte es hauptſächlich Komponiſten von ſchwacher Schöpferkraft geeignet erſcheinen, die ihnen unerreichbare ſelbſtändige muſikaliſche Schönheit als ein falſches, ſinnliches Prinzip anzuſehen, und die charakteriſtiſche Bedeutſamkeit der Muſik dafür auf den Schild zu heben. Ganz abgeſehen von Richard Wagners

Opern, findet man in den kleinſten Inſtrumentalſächelchen oft Unterbrechungen des melodiſchen Fluſſes durch abgeriſſene Kadenzen, rezitativiſche Sätze u. dgl., welche, den Hörer befremdend, ſich anſtellen, als bedeuteten ſie etwas Beſonderes, während ſie in der That nichts bedeuten als Unſchönheit. Von modernen Kompoſitionen, welche fortwährend den großen Rhythmus durchbrechen, um myſteriöſe Zuſätze oder gehäufte Kontraſte vorzudrängen, pflegt man zu rühmen, es ſtrebe darin die Muſik ihre engen Grenzen zu durchbrechen und zur Sprache ſich zu erheben. Uns iſt ein ſolches Lob immer ſehr zweideutig erſchienen. Die Grenzen der Muſik ſind durchaus nicht eng, aber recht genau feſt geſteckt. Die Muſik kann ſich niemals „zur Sprache erheben" — herablaſſen müßte man eigentlich vom muſikaliſchen Standpunkt ſagen —, indem die Muſik ja offenbar eine geſteigerte Sprache ſein müßte.*)

*) Es darf nicht verſchwiegen werden, daß eines der genialſten, großartigſten Werke aller Zeiten durch ſeinen Glanz beitrug zu dieſer Lieblingslüge der modernen Muſikkritik von dem „inneren Drängen der Muſik zur Beſtimmtheit der Wortſprache" und „zur Abwerfung der eurhythmiſchen Feſſeln". Wir meinen Beethovens „Neunte". Sie iſt eine

Das vergessen auch unsere Sänger, welche in Momenten größten Affekts Worte, ja Sätze sprechend herausstoßen und damit die höchste

---

jener geistigen Wasserscheiden, die weithin sichtbar und unübersteiglich sich zwischen die Strömung entgegengesetzter Überzeugungen legen.

Die Musiker, welchen die Großartigkeit der „Intention", die geistige Bedeutung der abstrakten Aufgabe über alles geht, stellen die neunte Symphonie an die Spitze aller Musik; während die kleine Schar, welche, an dem überwundenen Standpunkt der Schönheit festhaltend, für rein ästhetische Forderungen kämpft, ihrer Bewunderung einige Einschränkungen setzt. Wie zu erraten, handelt es sich vorzugsweise um das Finale, da über die hohe Schönheit der ersten drei Sätze unter aufmerksamen und vorbereiteten Hörern kaum ein Streit entstehen wird. In diesem letzten Satz vermochten wir nie mehr als den Riesenschatten zu sehen, den ein Riesenkörper wirft. Die Größe der Idee, das bis zur Verzweiflung vereinsamte Gemüt zuletzt in der Freude aller zur Versöhnung zu bringen, kann man vollkommen verstehen und erkennen, und dennoch die Musik des letzten Satzes (bei all' ihrer genialen Eigentümlichkeit) unschön finden. Das allgemeine Verdammungsurteil, dem solche Sondermeinung verfällt, kennen wir recht wohl. Einer der geistvollsten und vielseitigsten Gelehrten Deutschlands, der 1853 in der „A. Allgemeinen Zeitung" den formellen Grundgedanken der neunten Symphonie anzufechten unternahm, erkannte deshalb die humoristische Notwendigkeit, sich gleich auf dem Titel für einen „beschränkten Kopf" zu erklären. Er beleuchtete die ästhetische Ungeheuerlichkeit, welche

Steigerung der Musik gegeben zu haben glauben. Sie übersehen, daß der Übergang vom Singen zum Sprechen stets ein Sinken ist, so wie der

---

das Ausmünden eines mehrsätzigen Instrumentalwerks in einen Chor involviert, und vergleicht Beethoven mit einem Bildhauer, der Beine, Leib, Brust, Arme einer Figur aus farblosem Marmor fertigte, den Kopf aber koloriert. Man sollte glauben, daß jeden feinfühlenden Hörer beim Eintritt der Menschenstimme das gleiche Unbehagen überkommen müsse, „weil hier das Kunstwerk mit Einem Ruck seinen Schwerpunkt verändert und dadurch auch den Hörer umzuwerfen droht". Fast ein Decennium später erlebten wir die Freude, daß der „beschränkte Kopf" sich als David Strauß demaskierte.

Hingegen nennt Dr. Becher, der hier als Repräsentant einer ganzen Klasse erscheinen möge, in einer 1843 gedruckten Abhandlung über die neunte Symphonie den vierten Satz „den mit jeden andern bestehenden Tonwerke an Eigentümlichkeit der Gestaltung wie an Großartigkeit der Komposition und kühnstem Aufschwung der einzelnen Gedanken völlig inkommensurabeln Ausfluß von Beethovens Genialität" und versichert, dies Werk stehe ihm „mit Shakespeares König Lear und etwa einem Dutzend anderer Emanationen des Menschengeistes in seiner höchsten poetischen Potenz im Himalayagebirge der Kunst als Dhawalagiri spitze selbst seine ebenbürtigen Genossen überragend". Wie fast alle seine Meinungsgenossen giebt Becher eine ausführliche Schilderung der Bedeutung des „Inhalts" jedes der vier Sätze und ihrer tiefen Symbolik, — der Musik geschieht auch nicht mit Einer Silbe Erwähnung. Das ist höchst charakteristisch für eine ganze Schule musikalischer

höchſte normale Sprechton noch immer tiefer klingt als ſelbſt die tieferen Geſangstöne desſelben Organes. Ebenſo ſchlimm als dieſe praktiſchen Folgen, ja noch ſchlimmer, weil nicht allſogleich durch das Experiment geſchlagen, ſind die Theorien, welche der Muſik die Entwickelungs- und Konſtruktionsgeſetze der Sprache aufdringen wollen, wie es in älterer Zeit zum Teil von Rouſſeau und Rameau, in neuerer Zeit von den Jüngern R. Wagners verſucht wird. Es wird dabei das wahrhafte Herz der Muſik, die in ſich ſelbſt befriedigte Formſchönheit, durchſtoßen und dem Phantom der „Bedeutung“ nachgejagt. Eine Äſthetik der Tonkunſt müßte es daher zu ihren wichtigſten Aufgaben zählen, die Grundverſchiedenheit zwiſchen dem Weſen der Muſik und dem der Sprache unerbittlich darzulegen, und in allen Folgerungen das Prinzip feſtzuhalten, daß, wo es ſich um Spezifiſch-Muſikaliſches handelt, die Analogien mit der Sprache jede Anwendung verlieren.

Kritik, welche der Frage, ob eine Muſik ſchön ſei, mit der tiefſinnigen Erörterung auszuweichen liebt, was ſie Großes bedeute.

IV.

Analyse des subjektiven Eindruckes der Musik.

Trachten wir es auch als Prinzip und erste Aufgabe der musikalischen Ästhetik daß sie die, usurpierte Herrschaft des Gefühls unter die berechtigte der Schönheit stelle — da nicht das Gefühl, sondern die Phantasie, als Thätigkeit des reinen Schauens, das Organ ist, aus welchem und für welches alles Kunstschöne zunächst entsteht — so behaupten doch die affirmativen Äußerungen des Fühlens im praktischen Musikleben eine zu auffallende und wichtige Rolle, um durch bloße Unterordnung abgethan zu werden.

So sehr die ästhetische Betrachtung sich nur an das Kunstwerk selbst zu halten hat, so erweist sich doch in der Wirklichkeit dieses selbständige Kunstwerk

als wirksame Mitte zwischen zwei lebendigen Kräften: seinem Woher und seinem Wohin, d. i. dem Komponisten und dem Hörer. In dem Seelenleben dieser beiden kann die künstlerische Thätigkeit der Phantasie nicht so zu reinem Metall ausgeschieden sein, wie sie in dem fertigen, unpersönlichen Kunstwerk vorliegt — vielmehr wirkt sie dort stets in enger Wechselbeziehung mit Gefühlen und Empfindungen. Das Fühlen wird somit vor und nach dem fertigen Kunstwerk, vorerst im Tondichter, dann im Hörer eine Bedeutung behaupten, der wir unsere Aufmerksamkeit nicht entziehen dürfen.

Betrachten wir den Komponisten. Ihn wird während des Schaffens eine gehobene Stimmung erfüllen, wie sie zur Befreiung des Schönen aus dem Schacht der Phantasie kaum entbehrlich gedacht werden kann. Daß diese gehobene Stimmung, nach der Individualität des Künstlers, mehr oder minder die Färbung des werdenden Kunstwerkes annehmen, daß sie bald hoch, bald mäßiger fluten wird, nie aber bis zum überwältigenden Affekte, der das künstlerische Hervorbringen vereitelt, daß die klare Besinnung hierbei wenigstens gleiche Wichtigkeit behauptet mit der Begeisterung, —

das ſind bekannte, der allgemeinen Kunſtlehre angehörige Beſtimmungen. Was ſpeziell das Schaffen des Tonſetzers betrifft, ſo muß feſtgehalten werden, daß es ein ſtetes Bilden iſt, ein Formen in Tonverhältniſſen. Nirgend erſcheint die Souveränität des Gefühls, welche man ſo gern der Muſik andichtet, ſchlimmer angebracht, als wenn man ſie im Komponiſten während des Schaffens vorausſetzt und dieſes als ein begeiſtertes Extemporieren auffaßt. Die ſchrittweis vorgehende Arbeit, durch welche ein Muſikſtück, das dem Tondichter anfangs nur in Umriſſen vorſchwebte, bis in die einzelnen Takte zur beſtimmten Geſtalt ausgemeißelt wird, allenfalls gleich in der empfindlichen vielgeſtaltigen Form des Orcheſters, iſt ſo beſonnen und kompliziert, daß ſie kaum verſtehen kann, wer nicht ſelbſt einmal Hand daran gelegt. Nicht bloß etwa fugierte oder kontrapunktiſche Sätze, in welchen wir abmeſſend Note gegen Note halten, auch das fließendſte Rondo, die melodiöſeſte Arie erfordert, wie es unſere Sprache bedeutſam nennt, ein „Ausarbeiten“ ins kleinſte. Die Thätigkeit des Komponiſten iſt eine in ihrer Art plaſtiſche und jener des bildenden Künſtlers vergleichbar. Ebenſowenig als dieſer darf

der Tondichter seinem Stoff unfrei verwachsen sein, denn gleich ihm hat er ja sein (musikalisches) Ideal objektiv hinzustellen, zur reinen Form zu gestalten.

Das dürfte von Rosenkranz vielleicht übersehen worden sein, wenn er den Widerspruch bemerkt, aber ungelöst läßt, warum die Frauen, welche doch von Natur vorzugsweise auf das Gefühl angewiesen sind, in der Komposition nichts leisten?*) Der Grund liegt — außer den allgemeinen Bedingungen, welche Frauen von geistigen Hervorbringungen ferner halten — eben in dem plastischen Moment des Komponierens, das eine Entäußerung der Subjektivität nicht minder, wenngleich in verschiedener Richtung erheischt, als die bildenden Künste. Wenn die Stärke und Lebendigkeit des Fühlens wirklich maßgebend für das Tondichten wäre, so würde der gänzliche Mangel an Komponistinnen neben so zahlreichen Schriftstellerinnen und Malerinnen schwer zu erklären sein. Nicht das Gefühl komponiert, sondern die speziell musikalische, künstlerisch geschulte Begabung. Ergötzlich klingt es daher, wenn F. L. Schubart die „meister-

*) Rosenkranz, Psychologie. 2. Aufl. S. 60.

haften Andantes“ des Komponiſten Stanitz ganz ernſthaft als eine natürliche „Folge ſeines gefühlvollen Herzens“ hinſtellt,*) oder Chriſtian Rolle uns verſichert, „ein leutſeliger, zärtlicher Charakter mache uns geſchickt, langſame Sätze zu Meiſterſtücken zu bilden“.**)

Ohne innere Wärme iſt nichts Großes noch Schönes im Leben vollbracht worden. Das Gefühl wird beim Tondichter, wie bei jedem Poeten, ſich reich entwickelt vorfinden, nur iſt es nicht der ſchaffende Faktor in ihm. Selbſt wenn ein ſtarkes, beſtimmtes Pathos ihn gänzlich erfüllt, ſo wird dasſelbe Anlaß und Weihe manches Kunſtwerks werden, allein — wie wir aus der Natur der Tonkunſt wiſſen, welche einen beſtimmten Affekt darzuſtellen weder die Fähigkeit noch den Beruf hat — niemals deſſen Gegenſtand.

Ein inneres Singen, nicht ein bloßes inneres Fühlen treibt den muſikaliſch Talentierten zur Erfindung eines Tonſtücks.

---

*) Schubart, „Ideen zu einer Äſthetik der Tonkunſt“. 1806.

**) „Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme der Muſik.“ Berlin 1784. S. 102.

Wir haben die Thätigkeit des Komponierens als ein Bilden aufgefaßt; als ſolches iſt ſie durchaus objektiv. Der Tonſetzer formt ein ſelbſtändiges Schöne. Der unendlich ausdrucksfähige, geiſtige Stoff der Töne läßt es zu, daß die Subjektivität des in ihnen Bildenden ſich in der Art ſeines Formens ausprage. Da ſchon den einzelnen muſikaliſchen Elementen ein charakteriſtiſcher Ausdruck eignet, ſo werden vorherrſchende Charakterzüge des Komponiſten: Sentimentalität, Energie, Heiterkeit u. ſ. w. ſich durch die konſequente Bevorzugung gewiſſer Tonarten, Rhythmen, Übergänge recht wohl nach den allgemeinen Momenten ausdrücken, welche die Muſik wiederzugeben fähig iſt. Einmal vom Kunſtwerk aufgeſogen, intereſſieren aber dieſe Charakterzüge nunmehr als muſikaliſche Beſtimmtheiten, als Charakter der Kompoſition, nicht des Komponiſten.*) Was der gefühlvolle

*) Welche Vorſicht bei Rückſchlüſſen von den Kompoſitionen auf den menſchlichen Charakter des Komponiſten notwendig iſt, und wie groß dabei die Gefahr, daß die Phantaſie die nüchterne Unterſuchung zum Nachteil der Wahrheit beeinflußt, das hat neuerdings u. a. die Beethoven-Biographie von A. B. Marx gezeigt, deren muſikaliſch voreingenommene Panegyrik einer ſorgfältigen Unterſuchung

und was der geiſtreiche Komponiſt bringt, der graziöſe oder der erhabene, iſt zuerſt und vor allem Muſik, objektives Gebilde. Ihre Werke werden ſich voneinander durch unverkennbare Eigentümlichkeiten unterſcheiden und als Geſamtbild die Individualität ihrer Schöpfer abſpiegeln; doch wurden ſie alle, die einen wie die andern, als ſelbſtändiges Schöne rein muſikaliſch um ihretwillen erſchaffen.

Nicht das thatſächliche Gefühl des Komponiſten, als eine bloß ſubjektive Affektion, iſt es, was die gleiche Stimmung in den Hörern wachruft. Räumt man der Muſik ſolch eine zwingende Macht ein, ſo anerkennt man dadurch deren Urſache als etwas Objektives in ihr, denn nur dieſes zwingt in allem Schönen. Dies Objektive ſind hier die muſikaliſchen Beſtimmtheiten eines Tonſtücks. Streng äſthetiſch können wir von irgend einem Thema ſagen, es klinge ſtolz oder trübe, nicht aber, es ſei ein Ausdruck der ſtolzen oder der trüben Gefühle des Komponiſten. Noch ferner liegen dem Charakter eines Tonwerkes als ſolchem

---

der Thatſachen überhoben zu ſein glaubte und daher durch Thayers genaue Quellenforſchungen in vielen Punkten draſtiſch berichtigt worden iſt.

die ſozialen und politiſchen Verhältniſſe, welche ſeine Zeit beherrſchen. Jener *muſikaliſche* Ausdruck des Themas iſt notwendige Folge ſeiner ſo und nicht anders gewählten Tonfaktoren; daß dieſe Wahl aus pſychologiſchen oder kulturgeſchichtlichen Urſachen hervorging, müßte an dem beſtimmten Werke (nicht bloß aus Jahreszahl und Geburtsort) nachgewieſen werden, und nachgewieſen wäre dieſer Zuſammenhang, wie intereſſant auch immer, zunächſt eine lediglich hiſtoriſche oder biographiſche Thatſache. Die *äſthetiſche* Betrachtung kann ſich auf keine Umſtände ſtützen, die außerhalb des Kunſtwerks ſelbſt liegen.

So gewiß die Individualität des Komponiſten in ſeinen Schöpfungen einen ſymboliſchen Ausdruck finden wird, ſo irrig wäre es, aus dieſem perſönlichen Moment Begriffe ableiten zu wollen, die ihre wahrhafte Begründung nur in der Objektivität des künſtleriſchen Bildens finden. Dahin gehört der Begriff des *Stils*.*)

*) Irrig iſt deshalb *Forkels* Ableitung der verſchiedenen muſikaliſchen Schreibarten aus „den Verſchiedenheiten zu denken", wonach der Stil jedes Komponiſten darin ſeinen Grund hat, daß der ſchwärmeriſche, der aufgeblaſene,

Wir möchten den Stil in der Tonkunſt von Seite ſeiner *muſikaliſchen* Beſtimmtheiten aufgefaßt wiſſen, als die vollendete Technik, wie ſie im Ausdruck des ſchöpferiſchen Gedankens als Gewöhnung erſcheint. Der Meiſter bewährt „Stil", indem er, die klar erfaßte Idee verwirklichend, alles Kleinliche, Unpaſſende, Triviale wegläßt und ſo in jeder techniſchen Einzelheit die künſtleriſche Haltung des Ganzen übereinſtimmend wahrt. Mit Viſcher (Äſthetik § 527) würden wir das Wort „Stil" auch in der Muſik abſolut gebrauchen und, abſehend von den hiſtoriſchen oder individuellen Einteilungen, ſagen: dieſer Komponiſt *hat Stil*, in dem Sinne wie man von jemand ſagt: er hat *Charakter*.

Die *architektoniſche* Seite des Muſikaliſch-Schönen tritt bei der Stilfrage recht deutlich in den Vordergrund. Eine höhere Geſetzlichkeit, als die der bloßen Proportion, wird der *Stil* eines Tonſtücks durch einen einzigen Takt verletzt, der, an ſich untadelhaft, nicht zum Ausdruck des Ganzen

---

der kalte, kindiſche und pedantiſche Mann in den Zuſammenhang ſeiner Gedanken Schwulſt und unerträgliche Emphaſis bringt, oder froſtig und affektiert iſt". (Theorie der Muſik. 1777. S. 23.)

ſtimmt. Genau ſo wie eine unpaſſende Arabeske im Bauwerk, nennen wir ſtillos eine Kadenz oder Modulation, welche als Inkonſequenz aus der einheitlichen Durchführung des Grundgedankens abſpringt. Natürlich iſt dieſe Einheit im weiteren, höheren Sinne zu nehmen, wonach ſie unter Umſtänden den Kontraſt, die Epiſode und manche Freiheiten in ſich begreift.

In der Kompoſition eines Muſikſtückes findet daher eine Entäußerung des eigenen perſönlichen Affektes nur inſoweit ſtatt, als es die Grenzen einer vorherrſchend objektiven, formenden Thätigkeit zulaſſen.

Der Akt, in welchem die unmittelbare Ausſtrömung eines Gefühls in Tönen vor ſich gehen kann, iſt nicht ſowohl die Erfindung eines Tonwerkes, als vielmehr die Reproduktion, die Aufführung, desſelben. Daß für den philoſophiſchen Begriff das komponierte Tonſtück, ohne Rückſicht auf deſſen Aufführung, das fertige Kunſtwerk iſt, darf uns nicht hindern, die Spaltung der Muſik in Kompoſition und Reproduktion, eine der folgenreichſten Spezialitäten unſerer Kunſt, überall zu beachten, wo ſie zur Erklärung eines Phänomens beiträgt.

In der Unterſuchung des ſubjektiven Eindrucks der Muſik macht ſie ſich ganz vorzugsweiſe geltend. Dem Spieler iſt es gegönnt, ſich von dem Gefühl, das ihn eben beherrſcht, unmittelbar durch ſein Inſtrument zu befreien und in ſeinen Vortrag das wilde Stürmen, das ſehnliche Glühen, die heitere Kraft und Freude ſeines Innern zu hauchen. Schon das körperlich Innige, das durch meine Fingerſpitzen die innere Bebung unvermittelt an die Saite drückt oder den Bogen reißt oder gar im Geſange ſelbſttönend wird, macht den perſönlichſten Erguß der Stimmung im Muſizieren recht eigentlich möglich. Eine Subjektivität wird hier unmittelbar in Tönen tönend wirkſam, nicht bloß ſtumm in ihnen formend. Der Komponiſt ſchafft langſam, unterbrochen, der Spieler in unaufhaltſamen Flug; der Komponiſt für das Bleiben, der Spieler für den erfüllten Augenblick. Das Tonwerk wird geformt, die Aufführung erleben wir. So liegt denn das gefühlsentäußernde und erregende Moment der Muſik im Reproduktionsakt, welcher den elektriſchen Funken aus dunkelm Geheimnis lockt und in das Herz der Zuhörer überſpringen macht. Freilich kann der Spieler nur das bringen,

was die Kompoſition enthält, allein dieſe erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten. „Der Geiſt des Tondichters ſei es ja nur, den der Spieler errate und offenbare“ — wohl, aber eben dieſe Aneignung im Moment des Wiederſchaffens iſt ſein, des Spielers, Geiſt. Dasſelbe Stück beläſtigt oder entzückt, je nachdem es zu tönender Wirklichkeit belebt wird. Es iſt, wie derſelbe Menſch, einmal in ſeiner verklärendſten Begeiſterung, das andere Mal in mißmutiger Alltäglichkeit aufgefaßt. Die künſtliche Spieluhr kann das Gefühl des Hörers nicht bewegen, doch der einfachſte Muſikant wird es, wenn er mit voller Seele bei ſeinem Liede iſt.

Zur höchſten Unmittelbarkeit befreit ſich die Offenbarung eines Seelenzuſtandes durch Muſik, wo Schöpfung und Ausführung in einen Akt zuſammenfallen. Dies geſchieht in der freien Phantaſie. Wo dieſe nicht mit formell künſtleriſcher, ſondern mit vorwiegend ſubjektiver Tendenz (pathologiſch in höherem Sinn) auftritt, da kann der Ausdruck, welchen der Spieler den Taſten entlockt, ein wahres Sprechen werden. Wer dies cenſurfreie Sprechen, dies entfeſſelte Sichſelbſtgeben

mitten in ſtrengem Bannkreiſe je an ſich ſelbſt erlebt hat, der wird ohne weiteres wiſſen, wie da Liebe, Eiferſucht, Wonne und Leid unverhüllt und doch unfahndbar hinausrauſchen aus ihrer Nacht, ihre Feſte feiern, ihre Sagen ſingen, ihre Schlachten ſchlagen, bis der Meiſter ſie zurückruft, beruhigt, beunruhigend.

Durch die entbundene Bewegung des Spielens teilt ſich der Ausdruck des Geſpielten dem Hörer mit. Wenden wir uns zu dieſem.

Wir ſehen ihn oft von einer Muſik ergriffen, froh oder wehmütig bewegt, weit über das bloß äſthetiſche Wohlgefallen hinaus im Innerſten emporgetragen oder erſchüttert. Die Exiſtenz dieſer Wirkungen iſt unleugbar, wahrhaft und echt, oft die höchſten Grade erreichend, zu bekannt endlich, als daß wir ihr ein beſchreibendes Verweilen zu widmen brauchten. Es handelt ſich hier nur um zweierlei: — worin im Unterſchied von andern Gefühlsbewegungen der ſpezifiſche Charakter dieſer Gefühlserregung durch Muſik liege, und wieviel von dieſer Wirkung äſthetiſch ſei.

Müſſen wir auch das Vermögen, auf die Gefühle zu wirken, allen Künſten ausnahmslos

zuerkennen, ſo iſt doch der Art und Weiſe, wie die Muſik es ausübt, etwas Spezifiſches, nur ihr Eigentümliches nicht abzuſprechen. Muſik wirkt auf den Gemütszuſtand raſcher und intenſiver als irgend ein anderes Kunſtſchöne. Mit wenigen Akkorden können wir einer Stimmung überliefert ſein, welche ein Gedicht erſt durch längere Expoſition, ein Bild durch anhaltendes Hineindenken erreichen würde, obgleich dieſen beiden, im Vorteil gegen die Tonkunſt, der ganze Kreis der Vorſtellungen dienſtbar iſt, von welchen unſer Denken die Gefühle von Luſt und Schmerz abhängig weiß. Nicht nur raſcher, auch unmittelbarer und intenſiver iſt die Einwirkung der Töne. Die andern Künſte überreden, die Muſik überfällt uns. Dieſe ihre eigentümliche Gewalt auf unſer Gemüt erfahren wir am ſtärkſten, wenn wir uns in einem Zuſtand größerer Aufregung oder Herabſtimmung befinden.

In Gemütszuſtänden, wo weder Gemälde noch Gedichte, weder Statuen noch Bauten mehr im ſtande ſind, uns zu teilnehmender Aufmerkſamkeit zu reizen, wird Muſik noch Macht über uns haben, ja gerade heftiger als ſonſt. Wer in

ſchmerzhaft aufgeregter Stimmung Muſik hören oder machen muß, dem ſchwingt ſie wie Eſſig in der Wunde. Keine Kunſt kann da ſo tief und ſcharf in unſere Seele ſchneiden. Form und Charakter des Gehörten verlieren dann ganz ihre Bedeutung, ſei es nächtigtrübes Adagio oder ein hellfunkelnder Walzer, wir können uns nicht loswinden von ſeinen Klängen, — nicht mehr das Tonſtück fühlen wir, ſondern die Töne ſelbſt, die Muſik als geſtaltlos dämoniſche Gewalt, wie ſie glühend an die Nerven unſeres ganzen Leibes rückt.

Als Goethe in hohem Alter noch einmal die Gewalt der Liebe erfuhr, da erwachte in ihm zugleich eine nie gekannte Empfänglichkeit für Muſik. Er ſchreibt über jene wunderbaren Marienbader Tage (1823) an Zelter: „Die ungeheure Gewalt der Muſik auf mich in dieſen Tagen! Die Stimme der Milder, das Klangreiche der Szymanowska, ja ſogar die öffentliche Exhibition des hieſigen Jägercorps falten mich auseinander, wie man eine geballte Fauſt freundlich flach läßt. Ich bin völlig überzeugt, daß ich im erſten Takte Deiner Singakademie den Saal verlaſſen müßte.“ Zu einſichtsvoll, um nicht den

großen Anteil nervöſer Aufregung in dieſer Erſcheinung zu erkennen, ſchließt Goethe mit den Worten: „Du würdeſt mich von einer krankhaften Reizbarkeit heilen, die denn doch eigentlich als die Urſache jenes Phänomens anzuſehen iſt.“*) Dieſe Beobachtungen müſſen uns ſchon aufmerkſam machen, daß in den muſikaliſchen Wirkungen auf das Gefühl häufig ein fremdes, nicht rein äſthetiſches Element mit im Spiele ſei. Eine rein äſthetiſche Wirkung wendet ſich an die volle Geſundheit des Nervenlebens und zählt auf kein krankhaftes Mehr oder Weniger desſelben.

Die intenſivere Einwirkung der Muſik auf unſer Nervenſyſtem vindiziert ihr in der That einen Machtüberſchuß vor den anderen Künſten. Wenn wir aber die Natur dieſes Machtüberſchuſſes unterſuchen, ſo erkennen wir, daß er ein qualitativer ſei und daß die eigentümliche Qualität auf phyſiologiſchen Bedingungen ruhe. Der ſinnliche Faktor, der bei jedem Schönheitsgenuß den geiſtigen trägt, iſt bei der Tonkunſt größer als in den andern Künſten. Die Muſik, durch

*) Briefwechſel zwiſchen Goethe und Zelter, 3. Band S. 332.

ihr körperloſes Material die geiſtigſte, von Seite ihres gegenſtandloſen Formſpiels die ſinnlichſte Kunſt, zeigt in dieſer geheimnisvollen Vereinigung zweier Gegenſätze ein lebhaftes Aſſimilationsbeſtreben mit den Nerven, dieſen nicht minder rätſelhaften Organen des unſichtbaren Telegraphendienſtes zwiſchen Leib und Seele.

Die intenſive Wirkung der Muſik auf das Nervenleben iſt als Thatſache von der Pſychologie wie von der Phyſiologie vollſtändig anerkannt. Leider fehlt noch eine ausreichende Erklärung derſelben. Es vermag die Pſychologie nimmermehr das Magnetiſch-Zwingende des Eindrucks zu ergründen, den gewiſſe Akkorde, Klangfarben und Melodien auf den ganzen Organismus des Menſchen üben, weil es dabei zuvörderſt auf eine ſpezifiſche Reizung der Nerven ankommt. Ebenſowenig hat die im Triumph fortſchreitende Wiſſenſchaft der Phyſiologie etwas Entſcheidendes über unſer Problem gebracht.

Was die muſikaliſchen Monographien dieſes Zwittergegenſtandes betrifft, ſo ziehen ſie es faſt durchgängig vor, die Tonkunſt durch Ausbreitung glänzender Schauſtücke in einen impoſanten Nimbus

von Wunderthätigkeit zu bringen, als in wissenschaftlicher Forschung den Zusammenhang der Musik mit unserm Nervenleben auf sein Wahres und Notwendiges zurückzuführen. Dies allein aber thut uns not, und weder die Überzeugungstreue eines Doktor Albrecht, welcher seinen Patienten Musik als schweißtreibendes Mittel verschrieb, noch der Unglaube Oerstedts, der das Heulen eines Hundes bei gewissen Tonarten durch rationelle Prügel erklärt, mittelst welcher derselbe zum Heulen abgerichtet worden sei.*)

Manchem Musikfreunde dürfte es unbekannt sein, daß wir eine ganze Litteratur über die körperlichen Wirkungen der Musik und deren Anwendung zu Heilzwecken besitzen. An interessanten Kuriositäten reich, doch in der Beobachtung unzuverlässig, in der Erklärung unwissenschaftlich, suchen die meisten dieser Musiko-Mediziner eine sehr zusammengesetzte und beiläufige Eigenschaft der Tonkunst zu selbständiger Wirksamkeit aufzustelzen.

Von Pythagoras, der zuerst Wunderkuren durch Musik verrichtet haben soll, bis auf unsere

*) „Der Geist der Natur.“ III, 9,

Tage, taucht zeitweilig immer wieder, mehr durch neue Beiſpiele als durch neue Ideen bereichert, die Lehre auf, man könne die aufregende oder lindernde Wirkung der Töne auf den körperlichen Organismus als Heilmittel gegen zahlreiche Krankheiten in Anwendung bringen. Peter Lichtenthal erzählt uns ausführlich in ſeinem „Muſikaliſchen Arzt", wie durch die Macht der Töne Gicht, Hüftweh, Epilepſie, Starrſucht, Peſt, Fieberwahnſinn, Konvulſionen, Nervenfieber, ja ſogar „Dummheit" (stupiditas) geheilt worden ſei.*)

Rückſichtlich der Begründung ihrer Theorie laſſen ſich dieſe Schriftſteller in zwei Klaſſen teilen.

Die einen argumentieren vom Körper aus und gründen die Heilkraft der Muſik auf die phyſiſche Einwirkung der Schallwellen, welche ſich

*) Die höchſte Konfuſion erreichte dieſe Lehre bei dem berühmten Arzt Baptiſta Porta, welcher die Begriffe von Medizinalpflanze und Muſikinſtrument kombinierte und die Waſſerſucht mit einer Flöte heilte, die aus den Stengeln des Helleborus verfertigt war. Ein aus dem populus verfertigtes Muſikinſtrument ſollte Hüftſchmerzen, ein aus Zimtrohr geſchnitztes Ohnmachten heilen. (Encyclopédie, article „musique".)

durch den Gehörnerv den übrigen Nerven mitteile und durch ſolch allgemeine Erſchütterung eine heilſame Reaktion des geſtörten Organismus hervorrufe. Die Affekte, welche zugleich ſich bemerkbar machten, ſeien nur eine Folge dieſer nervöſen Erſchütterung, indem Leidenſchaften nicht bloß gewiſſe körperliche Veränderungen hervorrufen, ſondern dieſe auch ihrerſeits die ihnen entſprechenden Leidenſchaften zu erzeugen vermögen.

Nach dieſer Theorie, welcher (unter dem Vortritt des Engländers Webb) Nikolai, Schneider, Lichtenthal, J. J. Engel, Sulzer u. a. anhängen, würden wir durch die Tonkunſt nicht anders bewegt, als etwa unſere Fenſter und Thüren, die bei einer ſtarken Muſik zu zittern beginnen. Als unterſtützend werden Beiſpiele angeführt, wie der Bediente Boyle's, dem die Zähne zu bluten anfingen, ſobald er eine Säge wetzen hörte, oder viele Perſonen, welche beim Kratzen einer Meſſerſpitze auf Glas Konvulſionen bekommen.

Das iſt nur keine Muſik. Daß Muſik mit jenen ſo heftig auf die Nerven wirkenden Erſcheinungen dasſelbe Subſtrat, den Schall teilt, wird

uns für ſpätere Folgerungen wichtig genug werden, hier iſt — einer materialiſtiſchen Anſicht gegenüber — lediglich hervorzuheben, daß die Tonkunſt erſt da anfange, wo jene iſolierten Klangwirkungen aufhören, übrigens auch die Wehmut, in welche ein Adagio den Hörer verſetzen kann, mit der körperlichen Empfindung eines ſchrillen Mißklangs gar nicht zu vergleichen iſt.

Die andere Hälfte unſerer Autoren (unter ihnen Kauſch und die meiſten Äſthetiker) erklärt die heilkräftigen Wirkungen der Muſik von der pſychologiſchen Seite aus. Muſik — ſo argumentieren ſie — erzeugt Affekte und Leidenſchaften in der Seele, Affekte haben heftige Bewegungen im Nervenſyſtem zur Folge, heftige Bewegungen im Nervenſyſtem verurſachen eine heilſame Reaktion im kranken Organismus. Dieſes Raiſonnement, auf deſſen Sprünge gar nicht erſt hingedeutet zu werden braucht, wird von der genannten idealen „pſychologiſchen“ Schule gegen die frühere materielle ſo ſtandhaft verfochten, daß ſie, unter der Autorität des Engländers Whytt, ſogar aller Phyſiologie zu Trotz den Zuſammenhang des Gehörnervs mit den übrigen Nerven leugnet, wonach eine

körperliche Übertragung des durch das Ohr empfangenen Reizes auf den Gesamtorganismus freilich unmöglich wird.

Der Gedanke, durch Musik bestimmte Affekte als Liebe, Wehmut, Zorn, Entzücken, in der Seele zu erregen, welche den Körper, durch wohlthätige Aufregung heilen, klingt so übel nicht. Uns fällt dabei stets das köstliche Parere ein, welches einer unserer berühmtesten Naturforscher über die sogenannten „Goldbergerschen elektromagnetischen Ketten“ abgab. Er sagte: es sei nicht ausgemacht, ob ein elektrischer Strom gewisse Krankheiten zu heilen vermöge, — das aber sei ausgemacht, daß die „Goldbergerschen Ketten“ keinen elektrischen Strom zu erzeugen im stande sind. Auf unsere Tondoktoren angewandt, heißt dies: Es ist möglich, daß bestimmte Gemütsaffekte eine glückliche Krisis in leiblichen Krankheiten herbeiführen, — allein es ist nicht möglich, durch Musik jederzeit beliebige Gemütsaffekte hervorzubringen.

Darin kommen beide Theorien, die psychologische und die physiologische, überein, daß sie aus bedenklichen Voraussetzungen noch bedenklichere Ableitungen folgern und endlich die bedenklichste

praktiſche Schlußfolgerung daraus ziehen. Logiſche Ausſtellungen mag ſich eine Heilmethode etwa gefallen laſſen, aber daß ſich bis jetzt noch immer kein Arzt bewogen findet, ſeine Typhuskranken in Meyerbeers „Propheten“ zu ſchicken, oder ſtatt der Lanzette ein Waldhorn herauszuziehen, iſt unangenehm.

Die körperliche Wirkung der Muſik iſt weder an ſich ſo ſtark, noch ſo ſicher, noch von pſychiſchen und äſthetiſchen Vorausſetzungen ſo unabhängig, noch endlich ſo willkürlich behandelbar, daß ſie als wirkliches Heilmittel in Betracht kommen könnte.

Jede mit Beihilfe von Muſik vollführte Kur trägt den Charakter eines Ausnahmefalles, deſſen Gelingen niemals der Muſik allein zuzuſchreiben war, ſondern zugleich von ſpeziellen, vielleicht von ganz individuellen körperlichen und geiſtigen Bedingungen abhing. Es iſt ſehr bemerkenswert, daß die einzige Anwendung von Muſik, welche wirklich in der Medizin vorkommt, nämlich in der Behandlung von Irrſinnigen, vorzugsweiſe auf die geiſtige Seite der muſikaliſchen Wirkung reflektiert. Die moderne Pſychiatrie verwendet bekanntlich Muſik in vielen Fällen und mit glücklichem Erfolge.

Dieſer beruht aber weder auf der materiellen Erſchütterung des Nervenſyſtems, noch auf der Erregung der Leidenſchaften, ſondern auf dem beſänftigend aufheiternden Einfluß, welchen das halb zerſtreuende, halb feſſelnde Tonſpiel auf ein verdüſtertes oder überreiztes Gemüt auszuüben vermag. Lauſcht der Geiſteskranke auch dem Sinnlichen, nicht dem Künſtleriſchen des Tonſtücks, ſo ſteht er doch, wenn er mit Aufmerkſamkeit hört, ſchon auf einer, wenngleich untergeordneten Stufe äſthetiſcher Auffaſſung.

Was nun alle dieſe muſikaliſch-mediziniſchen Werke für die richtige Erkenntnis der Tonkunſt beitragen? Die Beſtätigung einer von jeher beobachteten ſtarken phyſiſchen Erregung bei allen durch Muſik hervorgerufenen „Affekten“ und „Leidenſchaften“. Steht einmal feſt, daß ein integrierender Teil der durch Muſik erzeugten Gemütsbewegung phyſiſch iſt, ſo folgt weiter, daß dies Phänomen, als weſentlich in unſerm Nervenleben vorkommend, auch von dieſer ſeiner körperlichen Seite erforſcht werden müſſe. Es kann demnach der Muſiker über dies Problem ſich keine wiſſenſchaftliche Überzeugung bilden, ohne ſich mit den Ergebniſſen

bekannt zu machen, bei welchen der gegenwärtige Standpunkt der Phyſiologie in Unterſuchung des Zuſammenhangs der Muſik mit den Gefühlen hält.

Verfolgen wir den Gang, welchen eine Melodie nehmen muß, um auf unſere Gemütsſtimmung zu wirken, ſo finden wir ihren Weg vom vibrierenden Inſtrument bis zum Gehörnerv, beſonders nach den epochemachenden Bereicherungen dieſes Gebiets durch Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen" hinreichend aufgeklärt. Die Akuſtik weiſt genau die äußeren Bedingungen nach, unter welchen wir einen Ton überhaupt, unter welchen wir dieſen oder jenen beſtimmten Ton vernehmen; die Anatomie deckt uns unter Mithilfe des Mikroſkops den Bau des Gehörorgans bis ins Innerſte und Feinſte auf; die Phyſiologie endlich kann zwar an dieſem überaus kleinen und zarten, tief verborgenen Wunderbau keine direkten Verſuche anſtellen, hat aber doch deſſen Wirkungsweiſe zum Teil mit Sicherheit ermittelt, zum Teil durch eine, von Helmholtz aufgeſtellte Hypotheſe ſo klar gelegt, daß uns jetzt der ganze Vorgang der Tonempfindung phyſiologiſch verſtändlich iſt. Selbſt darüber

hinaus, auf dem Gebiete, in dem ſich bereits die Naturwiſſenſchaft eng mit der Äſthetik berührt, haben uns die Forſchungen von Helmholtz über die Konſonanz und die Verwandtſchaft der Töne viel Licht gegeben, wo noch bis vor kurzem viel Dunkel herrſchte. Aber damit freilich ſtehen wir auch am Ende unſerer Kenntnis. Das für uns Wichtigſte iſt und bleibt unerklärt: der Nervenprozeß, durch welchen nun die Empfindung des Tones zum Gefühl, zur Gemütsſtimmung wird. Die Phyſiologie weiß, daß das, was wir als Ton empfinden, eine Molekularbewegung in der Nervenſubſtanz iſt, und zwar wenigſtens eben ſo gut als im Akuſtikus in den Centralorganen. Sie weiß, daß die Faſern des Gehörnervs mit den anderen Nerven zuſammenhängen, und ſeine Reize auf ſie übertragen, daß das Gehör namentlich mit dem kleinen und großen Gehirn, dem Kehlkopf, der Lunge, dem Herzen in Verbindung ſteht. Unbekannt iſt ihr aber die ſpezifiſche Art, wie Muſik auf dieſe Nerven wirkt, noch mehr die Verſchiedenheit, mit welcher beſtimmte muſikaliſche Faktoren, Akkorde, Rhythmen, Inſtrumente auf verſchiedene Nerven wirken. Verteilt ſich eine muſikaliſche

Gehörsempfindung auf alle mit dem Akuſtikus zuſammenhängende Nerven, oder nur auf einige? Mit welcher Intenſität? Von welchen muſikaliſchen Elementen wird das Gehirn, von welchen werden die zum Herzen oder zur Lunge führenden Nerven am meiſten affiziert? Unleugbar iſt, daß Tanzmuſik in jungen Leuten, deren natürliches Temperament nicht durch die Civiliſation ganz zurückgehalten wird, ein Zucken im Körper, namentlich in den Füßen hervorruft. Es wäre einſeitig, den phyſiologiſchen Einfluß von Marſch- und Tanzmuſik zu leugnen, und ihn lediglich auf pſychologiſche Ideenaſſociation reduzieren zu wollen. Was daran pſychologiſch iſt, — die wachgerufene Erinnerung an das ſchon bekannte Vergnügen des Tanzes, — entbehrt nicht der Erklärung, allein dieſe reicht für ſich keineswegs aus. Nicht weil ſie Tanzmuſik iſt, hebt ſie die Füße, ſondern ſie iſt Tanzmuſik, weil ſie die Füße hebt. Wer in der Oper ein wenig um ſich blickt, wird bald bemerken, wie bei lebhaften, faßlichen Melodien die Damen unwillkürlich mit dem Kopfe hin- und herſchaukeln, nie wird man dies aber bei einem Adagio ſehen, ſei es noch ſo ergreifend oder melodiſch. Läßt ſich

daraus ſchließen, daß gewiſſe muſikaliſche, namentlich rhythmiſche Verhältniſſe auf motoriſche Nerven wirken, andere nur auf Empfindungsnerven? Wann iſt das erſtere, wann das letztere der Fall?*) Erleidet das Solargeflecht, welches traditionell für einen vorzugsweiſen Sitz des Empfindens gilt, bei der Muſik eine beſondere Affektion? Erleiden ſie etwa die „ſympathiſchen Nerven“ — an denen, wie Purkinje mir einſt bemerkte, ihr Name das Schönſte iſt —? Warum ein Klang ſchrillend, widerwärtig, ein anderer rein und wohllautend erſcheine, das wird auf akuſtiſchem Wege durch die Gleichförmigkeit und Ungleichförmigkeit der

---

*) Wenn Carus den Reiz zur Bewegung damit erklärt, daß er den Hörnerv im kleinen Gehirn entſpringen läßt, in dieſes den Sitz des Willens verlegt und aus beiden die eigentümlichen Wirkungen der Gehörseindrücke auf Handlungen des Mutes u. a. ableitet, ſo iſt das eine ſehr unſichere Hypotheſe; denn nicht einmal die Abſtammung des Gehörnervs aus dem kleinen Gehirn iſt eine wiſſenſchaftlich ausgemachte Thatſache.

Harleß (in R. Wagners Handwörterbuch der Phyſiologie, Artikel „Hören“) vindiziert der bloßen Wahrnehmung des Rhythmus, ohne allen Gehörseindruck, denſelben Trieb zu Bewegungen wie der rhythmiſchen Muſik.

aufeinander folgenden Luftstöße — warum mehrere zusammenklingende Töne konsonieren oder dissonieren, wird durch ihren ungestörten, gleichmäßigen oder gestörten, ungleichmäßigen Abfluß erklärt.*) Diese Erklärungen mehr oder minder einfacher Gehörsempfindungen können aber dem Ästhetiker nicht genügen; er verlangt nach der Erklärung des Gefühls und fragt: wie kommt es, daß die eine Reihe von wohlklingenden Tönen den Eindruck der Trauer, eine zweite von gleichfalls wohlklingenden den Eindruck der Freude macht? Woher die entgegengesetzten, oft mit zwingender Kraft auftretenden Stimmungen, welche verschiedene Akkorde oder Instrumente von gleich reinem, wohlklingendem Ton dem Hörer unmittelbar einflößen?

Dies alles kann — soweit unser Wissen und Urteil reicht — die Physiologie nicht beantworten. Wie sollte sie auch? Weiß sie doch nicht, wie der Schmerz die Thräne erzeugt, wie die Freude das Lachen, — weiß sie doch nicht, was Schmerz und Freude sind! Hüte sich deshalb jeder, von einer

*) Helmholz, Lehre von den Tonempfindungen. 2. Aufl. 1870. S. 319.

Wiſſenſchaft Aufſchlüſſe zu verlangen, die ſie nicht geben kann.*)

Freilich muß der Grund jedes durch Muſik hervorgerufenen Gefühls vorerſt in einer beſtimmten Affektionsweiſe der Nerven durch einen Gehörseindruck liegen. Wie aber eine Reizung des Gehörnervs, die wir nicht einmal bis zu deſſen Urſprungsſtelle verfolgen können, als beſtimmte Empfindungsqualität ins Bewußtſein fällt, wie der körperliche Eindruck zum Seelenzuſtand, die Empfindung endlich zum Gefühle wird, — das liegt jenſeits der dunkeln Brücke, die von keinem Forſcher überſchritten ward. Es ſind tauſend-

*) Einer unſerer geiſtvollſten Phyſiologen, Lotze, ſagt in ſeiner „mediziniſchen Pſychologie“ (S. 237): „Die Betrachtungen der Melodien würde zu dem Geſtändnis führen, daß wir gar nichts über die Bedingungen wiſſen, unter denen ein Übergang der Nerven aus einer Form der Erregung in die andere eine phyſiſche Grundlage für die kraftvollen äſthetiſchen Gefühle bietet, die der Abwechslung der Töne folgen.“ Ferner über den Eindruck von Luſt und Unluſt, den ſelbſt ein einfacher Ton auf das Gefühl ausüben kann (S. 236): „Es iſt uns völlig unmöglich, gerade für dieſe Eindrücke einfacher Empfindungen einen phyſiologiſchen Grund anzugeben, da uns die Richtung, in welcher ſie die Nerventhätigkeit verändern, zu unbekannt iſt, als daß wir aus ihr die Größe der Begünſtigung oder Störung, die ſie erfährt, abzuleiten vermöchten.“

fältige Umschreibungen des einen Urrätsels: vom Zusammenhang des Leibes mit der Seele. Diese Sphinx wird sich niemals vom Felsen stürzen.*)

Was die Physiologie der Musikwissenschaft bietet, ist von höchster Wichtigkeit für unsere Erkenntnis der Gehörseindrücke als solcher; in dieser Beziehung kann durch sie noch mancher Fortschritt geschehen: in der musikalischen Hauptfrage wird dies kaum je der Fall sein.

Aus diesem Resultate ergiebt sich für die Ästhetik der Tonkunst die Betrachtung, daß diejenigen Theoretiker, welche das Prinzip des Schönen in der Musik auf Gefühlswirkungen bauen, wissenschaftlich verloren sind, weil sie über das Wesen dieses Zusammenhanges nichts wissen können, also besten Falls nur darüber zu raten oder zu phantasieren vermögen. Vom Standpunkte des Gefühls wird eine künstlerische oder wissenschaftliche Bestimmung der Musik niemals ausgehen können. Mit der Schilderung der subjektiven Bewegungen,

*) Eine neue wertvolle Bestätigung dieser Ansicht enthält Du Bois-Reymonds Rede auf der Naturforscherversammlung in Leipzig 1872: „Über die Grenzen des Naturerkennens."

welche den Kritiker bei Anhörung einer Symphonie überkommen, wird er deren Wert und Bedeutung nicht begründen, ebensowenig kann er von den Affekten ausgehend den Kunstjünger etwas lehren. Letzteres ist wichtig. Denn stünde der Zusammenhang bestimmter Gefühle mit gewissen musikalischen Ausdrucksweisen so zuverlässig da, als man geneigt ist zu glauben, und als er dastehen müßte, um die ihm vindizierte Bedeutung zu behaupten, so wäre es ein Leichtes, den angehenden Komponisten bald zur Höhe ergreifendster Kunstwirkung zu leiten. Man wollte dies auch wirklich. Mattheson lehrt im dritten Kapitel seines „vollkommenen Kapellmeisters", wie Stolz, Demut und alle Leidenschaften zu komponieren seien, indem er z. B. sagt, die „Erfindungen zur Eifersucht müssen alle was Verdrießliches, Grimmiges und Klägliches haben". Ein anderer Meister des vorigen Jahrhunderts, Heinchen, giebt in seinem „Generalbaß" acht Bogen Notenbeispiele, wie die Musik „rasende, zankende, prächtige, ängstliche oder verliebte Empfindungen" ausdrücken sollte.*) Es fehlt nur noch,

*) Köstlich sind die Belehrungen des Herrn geheimen Rats und Doktors der Philosophie v. Böcklin, welcher S. 34

daß derlei Vorschriften mit der Kochbuchformel „Man nehme“ anhüben, oder mit der medizinischen Signatur m. d. s. endigten. Es holt sich aus solchen Bestrebungen die lehrreichste Überzeugung, wie spezielle Kunstregeln immer zugleich zu eng und zu weit sind.

Diese an sich bodenlosen Regeln für die musikalische Erweckung bestimmter Gefühle gehören aber um so weniger in die Ästhetik, als die erstrebte Wirkung keine rein ästhetische, sondern ein unausscheidbarer Anteil daran körperlich ist. Das ästhetische Rezept müßte lehren, wie der Tonkünstler das Schöne in der Musik erzeuge, nicht aber beliebige Affekte im Auditorium. Wie ganz ohnmächtig diese Regeln wirklich sind, das zeigt am schönsten die Erwägung, wie zaubermächtig sie sein müßten. Denn wäre die Gefühlswirkung jedes musikalischen Elements eine notwendige und

---

seiner „Fragmente zur höheren Musik“ (1811) unter anderem sagt: „Angenommen, der Komponist wollte einen Beleidigten darstellen, so muß in dieser Musik ganz ästhetische Wärme auf Wärme, Schlag auf Schlag, ein erhabener Gesang mit äußerster Lebhaftigkeit hervorspringen, die Mittelstimmen rasen und schaudervolle Stöße den erwartungsvollen Zuhörer schrecken.“

erforſchbare, ſo könnte man auf dem Gemüt des Hörers, wie auf einer Klaviatur ſpielen. Und falls man es vermöchte — würde die Aufgabe der Kunſt dadurch gelöſt? So nur lautet die berechtigte Frage und verneint ſich von ſelbſt. Muſikaliſche Schönheit allein iſt die wahre Kraft des Tonkünſtlers. Auf ihren Schultern ſchreitet er ſicher durch die reißenden Wogen der Zeit, in denen das Gefühlsmoment ihm keinen Strohhalm bietet vor dem Ertrinken.

Man ſieht, unſere beiden Fragen — nämlich, welches ſpezifiſche Moment die Gefühlswirkung durch Muſik auszeichne, und ob dies Moment weſentlich äſthetiſcher Natur ſei — erledigen ſich durch die Erkenntnis ein und desſelben Faktors: der intenſiven Einwirkung auf das Nervenſyſtem. Auf dieſer beruht die eigentümliche Stärke und Unmittelbarkeit, mit welcher die Muſik im Vergleich mit jeder andern nicht durch Töne wirkenden Kunſt Affekte aufzuregen vermag.

Je ſtärker aber eine Kunſtwirkung körperlich überwältigend, alſo pathologiſch auftritt, deſto geringer iſt ihr äſthetiſcher Anteil; ein Satz, der ſich freilich nicht umkehren läßt. Es muß darum in

der musikalischen Hervorbringung und Auffassung ein anderes Element hervorgehoben werden, welches das unvermischt Ästhetische dieser Kunst repräsentiert und als Gegenbild zu der spezifisch musikalischen Gefühlserregung sich den allgemeinen Schönheitsbedingungen der übrigen Künste annähert. Dies ist die reine Anschauung. Ihre besondere Erscheinungsform in der Tonkunst, sowie die vielgestaltigen Verhältnisse, welche sie in der Wirklichkeit zum Gefühlsleben eingeht, wollen wir im folgenden Abschnitt betrachten.

V.

Das äſthetiſche Aufnehmen der Muſik gegenüber dem pathologiſchen.

Nichts hat die wiſſenſchaftliche Entwicklung der muſikaliſchen Äſthetik ſo empfindlich gehemmt als der übermäßige Wert, welchen man den Wirkungen der Muſik auf die Gefühle beilegte. Je auffallender ſich dieſe Wirkungen zeigten, deſto höher pries man ſie als Herolde muſikaliſcher Schönheit. Wir haben im Gegenteil geſehen, daß gerade den überwältigendſten Eindrücken der Muſik ein ſtärkſter Anteil *körperlicher* Erregung von Seite des Hörers beigemiſcht iſt. Von Seite der Muſik liegt dieſe heftige Eindringlichkeit in das Nervenſyſtem nicht ſowohl in ihrem *künſtleriſchen* Moment, das ja aus dem Geiſte kommt und an den Geiſt ſich wendet, als vielmehr in ihrem

Material, dem die Natur jene unergründliche physiologische Wahlverwandtschaft eingeboren hat. Das Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt, mit denen sie gar gerne klirren. Weit sei es von uns, die Rechte des Gefühls an die Musik verkürzen zu wollen. Allein dies Gefühl, welches sich thatsächlich mehr oder minder mit der reinen Anschauung paart, kann nur dann als künstlerisch gelten, wenn es sich seiner ästhetischen Herkunft bewußt bleibt, d. h. der Freude an einem und zwar gerade diesem bestimmten Schönen.

Fehlt dies Bewußtsein, fehlt die freie Anschauung des bestimmten Kunstschönen und fühlt das Gemüt sich nur von der Naturgewalt der Töne befangen, so kann die Kunst sich solchen Eindruck um so weniger zu Gute schreiben, je stärker er auftritt. Die Zahl derer, welche auf solche Art Musik hören oder eigentlich fühlen, ist sehr bedeutend. Indem sie das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen, geraten sie in eine vage, nur durch den ganz allgemeinen Charakter des Tonstücks bestimmte

überſinnlich ſinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Muſik iſt nicht anſchauend, ſondern pathologiſch; ein ſtetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts. Laſſen wir an dem Gefühlsmuſiker mehrere Tonſtücke gleichen, etwa rauſchend fröhlichen Charakters, vorbeiziehen, ſo wird er in dem Banne desſelben Eindrucks verbleiben. Nur was dieſen Stücken gleichartig iſt, alſo die Bewegung des rauſchend Fröhlichen, aſſimiliert ſich ſeinem Fühlen, während das Beſondere jeder Tondichtung, das künſtleriſch Individuelle, ſeiner Auffaſſung entſchwindet. Gerade umgekehrt wird der muſikaliſche Zuhörer verfahren. Die eigentümliche künſtleriſche Geſtaltung einer Kompoſition, das, was ſie unter einem Dutzend ähnlich wirkender zum ſelbſtändigen Kunſtwerk ſtempelt, erfüllt ſein Aufmerken ſo vorherrſchend, daß er ihrem gleichen oder verſchiedenen Gefühlsausdruck nur geringes Gewicht beilegt. Das iſolierte Aufnehmen eines abſtrakten Gefühlsinhalts anſtatt der konkreten Kunſterſcheinung iſt in ſolcher Ausbildung der Muſik ganz eigentümlich. Nur die Gewalt einer beſonderen Beleuchtung erſcheint ihr nicht ſelten analog, wenn ſie manchen ſo ergreift,

daß er über die beleuchtete Landſchaft ſelbſt ſich gar keine Rechenſchaft zu geben vermag. Eine unmotivierte und darum deſto eindringlichere Totalempfindung wird in Bauſch und Bogen eingeſaugt.*)

Halbwach in ihren Fauteuil geſchmiegt, laſſen jene Enthuſiaſten von den Schwingungen der Töne ſich tragen und ſchaukeln, ſtatt ſie ſcharfen Blickes zu betrachten. Wie das ſtark und ſtärker anſchwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszittert, das verſetzt ſie in einen unbeſtimmten Empfindungszuſtand, den ſie für rein geiſtig zu halten ſo unſchuldig ſind. Sie bilden das „dankbarſte“ Publikum und dasjenige, welches geeignet iſt, die Würde der Muſik am ſicherſten zu diskreditieren. Das äſthetiſche Merkmal des geiſtigen Genuſſes geht ihrem Hören

*) Der verliebte Herzog in Shakeſpeares „Twelfth night“ iſt eine poetiſche Perſonifikation ſolchen Muſikhörens. Er ſagt:

„If music be the food of love, play on.
— — — — — — — — — — — — — —
„O, it came o'er my ear like the sweet south,
„That breathes upon a bank of violets,
„Stealing and giving odour.“

Und ſpäter, im 2. Akt, ruft er:

„Give me some music. — —
„Me thought it did relieve my passion much“ etc.

ab; eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbiſſen, ein laues Bad leiſtet ihnen unbewußt, was eine Symphonie. Vom gedankenlos gemächlichen Daſitzen der einen bis zur tollen Verzückung der andern iſt das Prinzip dasſelbe: die Luſt am Elementariſchen der Muſik. Die neue Zeit hat übrigens eine herrliche Entdeckung gebracht, welche für Hörer, die ohne alle Geiſtesbethätigung nur den Gefühlsniederſchlag der Muſik ſuchen, dieſe Kunſt weit überbietet. Wir meinen in den Schwefeläther, das Chloroform. In der That zaubern uns dieſe Mittel einen, den ganzen Organismus ſüßtraumhaft durchbebenden Rauſch — ohne die Gemeinheit des Weintrinkens, welches auch nicht ohne muſikaliſche Wirkung iſt.

Die Werke der Tonkunſt reihen ſich für ſolche Auffaſſung zu den Naturprodukten, deren Genuß uns entzücken, aber nicht zwingen kann zu denken, einem bewußt ſchaffenden Geiſte nachzudenken. Der ſüße Atem eines Akazienbaumes läßt ſich auch geſchloſſenen Auges, träumend einſaugen. Hervorbringungen menſchlichen Geiſtes verwehren das durchaus, wenn ſie nicht eben auf die Stufe ſinnlicher Naturreize herabſinken ſollen.

In keiner andern Kunſt iſt dies ſo hohen Grades möglich, wie in der Muſik, deren ſinnliche Seite einen geiſtloſen Genuß wenigſtens zuläßt. Schon das Verrauſchen derſelben, während die Werke der übrigen Künſte bleiben, gleicht in bedenklicher Weiſe dem Akt des Verzehrens.

Ein Bild, eine Kirche, ein Drama laſſen ſich nicht ſchlürfen, eine Arie ſehr wohl. Darum giebt auch der Genuß keiner andern Kunſt ſich zu ſolch acceſſoriſchem Dienſt her. Die beſten Kompoſitionen können als Tafelmuſik geſpielt werden, und die Verdauung der Faſane erleichtern. Muſik iſt die zudringlichſte und auch wieder die nachſichtigſte Kunſt. Die jämmerlichſte Drehorgel, ſo ſich vor unſer Haus poſtiert, muß man hören, aber zuhören braucht man ſelbſt einer Mendelsſohnſchen Symphonie nicht.

Die gerügte Art des Muſikhörens iſt übrigens nicht etwa identiſch mit der in jeder Kunſt vorkommenden Freude des naiven Publikums an dem bloß ſinnlichen Teil derſelben, während der ideale Gehalt nur von dem gebildeten Verſtändnis erkannt wird. Dieſe unkünſtleriſche Auffaſſung eines Muſikſtückes zieht nicht den eigentlich ſinnlichen Teil, die

reiche Mannigfaltigkeit der Tonreihen an ſich, ſondern deren abſtrakte, als bloßes Gefühl empfundene Totalidee. Dadurch wird die höchſt eigentümliche Stellung erſichtlich, welche in der Muſik der geiſtige Gehalt zu den Kategorien der Form und des Inhalts einnimmt. Man pflegt nämlich das ein Tonſtück durchwehende Gefühl als den Inhalt, die Idee, den geiſtigen Gehalt desſelben anzuſehen; die künſtleriſch geſchaffenen, beſtimmten Tonfolgen hingegen als die bloße Form, das Bild, die ſinnliche Einkleidung jenes Überſinnlichen. Allein gerade der „ſpezifiſch-muſikaliſche“ Teil iſt die Schöpfung des künſtleriſchen Geiſtes, mit welchem der anſchauende Geiſt ſich verſtändnisvoll vereinigt. In dieſen konkreten Tonbildungen liegt der geiſtige Gehalt der Kompoſition, nicht in dem vagen Totaleindruck eines abſtrahierten Gefühls. Die dem Gefühl, als vermeintlichem Inhalt, gegenübergeſtellte bloße Form (das Tongebilde) iſt gerade der wahre Inhalt der Muſik, iſt die Muſik ſelbſt; während das erzeugte Gefühl weder Inhalt noch Form heißen kann, ſondern faktiſche Wirkung. Ebenſo iſt das vermeintliche Materielle, Darſtellende, gerade das vom Geiſte Gebildete, während das angeblich

Dargeſtellte, die Gefühlswirkung, der Materie des Tons innewohnt und zur guten Hälfte phyſiologiſchen Geſetzen folgt.

Aus den obigen Betrachtungen ergiebt ſich leicht die richtige Wertſchätzung für die ſogenannten „moraliſchen Wirkungen“ der Muſik, die als glänzendes Seitenſtück zu den vorher erwähnten „phyſiſchen“ von älteren Autoren mit ſo viel Vorliebe herausgeſtrichen werden. Da hierbei die Muſik nicht im entfernteſten als ein Schönes genoſſen, ſondern als rohe Naturgewalt empfunden wird, die bis zu beſinnungsloſem Handeln treibt, ſo ſtehen wir an dem geraden Widerſpiel alles Äſthetiſchen. Überdies liegt das Gemeinſchaftliche dieſer angeblich „moraliſchen“ Wirkungen mit den anerkannt phyſiſchen zu Tage.

Der drängende Gläubiger, der durch die Töne ſeines Schuldners bewogen wird, ihm die ganze Summe zu ſchenken,*) iſt dazu nicht anders angetrieben als der Ruhende, den ein Walzermotiv plötzlich zum Tanz begeiſtert. Der erſtere wird

*) Wird von dem neapolitaniſchen Sänger Palma und von anderen erzählt (Anecdotes on music, by A. Burgh, 1814).

mehr durch die geiſtigeren Elemente: Harmonie und Melodie, der zweite durch den ſinnlicheren Rhythmus bewegt. Keiner von beiden handelt aber aus freier Selbſtbeſtimmung, keiner überwältigt durch geiſtige Überlegenheit oder ethiſche Schönheit, ſondern infolge befördernder Nervenreize. Die Muſik löſt ihm die Füße oder das Herz, gerade ſo wie der Wein die Zunge. Solche Siege predigen nur die Schwäche des Beſiegten. Ein Erleiden unmotivierter ziel- und ſtoffloſer Affekte durch eine Macht, die in keinem Rapport zu unſerem Wollen und Denken ſteht, iſt des Menſchengeiſtes unwürdig. Wenn vollends Menſchen in ſo hohem Grade von dem Elementariſchen einer Kunſt ſich hinreißen laſſen, daß ſie ihres freien Handelns nicht mehr mächtig ſind, ſo ſcheint uns dies weder ein Ruhm für die Kunſt, noch viel weniger für die Helden ſelbſt.

Die Muſik hat dieſe Beſtimmung keineswegs, allein ihr intenſives Gefühlsmoment macht es möglich, daß ſie in ſolcher Tendenz genoſſen werde. Dies iſt der Punkt, in welchem die älteſten Anklagen gegen die Tonkunſt ihre Wurzel haben; daß ſie entnerve, verweichliche, erſchlaffe.

Wo man Musik macht als ein Erregungsmittel „unbestimmter Affekte“, als Nahrung des „Fühlens“ an sich, da wird jener Vorwurf nur zu wahr. Beethoven verlangte, die Musik solle dem Mann „Feuer aus dem Geiste schlagen“. Wohlgemerkt: „soll“. Ob aber nicht selbst ein Feuer, das durch Musik erzeugt und genährt wird, die willensstarke, denkkräftige Entwickelung des Mannes hemmend zurückhält?

Jedenfalls scheint uns diese Anklage des musikalischen Einflusses würdiger als dessen übermäßige Lobpreisung. Sowie die physischen Wirkungen der Musik im geraden Verhältnis stehen zu der krankhaften Gereiztheit des ihnen entgegenkommenden Nervensystems, so wächst der moralische Einfluß der Töne mit der Unkultur des Geistes und Charakters. Je kleiner der Widerhall der Bildung, desto gewaltiger das Dreinschlagen solcher Macht. Die stärkste Wirkung übt Musik bekanntlich auf Wilde.

Das schreckt unsere Musik-Ethiker nicht ab. Sie beginnen, gleichsam präludierend, am liebsten mit zahlreichen Beispielen, „wie sogar die Tiere“ sich der Macht der Tonkunst beugen. Es ist wahr

der Ruf der Trompete erfüllt das Pferd mit Mut und Schlachtbegier, die Geige begeistert den Bären zu Balletversuchen, die zarte Spinne und der plumpe Elefant bewegen sich horchend bei den geliebten Klängen. Ist es denn aber wirklich so ehrenvoll, in solcher Gesellschaft Musikenthusiast zu sein?

Auf die Tierproduktionen folgen die menschlichen Kabinetstücke. Sie sind meist im Geschmack Alexanders des Großen, welcher durch das Flötenspiel des Timotheus zuerst wütend gemacht, hierauf durch Gesang wieder besänftigt wurde. So ließ der minder bekannte König von Dänemark Ericus bonus, um sich von der gepriesenen Gewalt der Musik zu überzeugen, einen berühmten Musikus spielen und zuvor alles Gewehr entfernen. Der Künstler versetzte durch die Wahl seiner Modulationen alle Gemüter zuerst in Traurigkeit, dann in Frohsinn. Letzteren wußte er bis zur Raserei zu steigern. „Selbst der König brach durch die Thür, griff zum Degen und brachte von den Umstehenden vier ums Leben." (Albert Krantzius, Dan. lib. V., cap. 3.) Und das war noch der „gute Erich".

Wären solche „moralische Wirkungen" der

Muſik noch an der Tagesordnung, ſo käme man wahrſcheinlich vor innerer Empörung gar nicht dazu, ſich über die Hexenmacht vernünftig auszuſprechen, welche in ſouveräner Exterritorialität den Menſchengeiſt unbekümmert um deſſen Gedanken und Entſchlüſſe bezwingt und verwirrt.

Die Betrachtung jedoch, daß die berühmteſten dieſer muſikaliſchen Trophäen dem grauen Altertum angehören, macht wohl geneigt, der Sache einen hiſtoriſchen Standpunkt abzugewinnen.

Es leidet gar keinen Zweifel, daß die Muſik bei den alten Völkern eine weit unmittelbarere Wirkung äußerte als gegenwärtig; weil die Menſchheit eben in ihren primitiven Bildungsſtufen dem Elementariſchen viel verwandter und preisgegebener iſt als ſpäter, wo Bewußtſein und Selbſtbeſtimmung in ihr Recht treten. Dieſer natürlichen Empfänglichkeit kam der eigentümliche Zuſtand der Muſik im griechiſchen Altertum hilfreich entgegen. Sie war nicht Kunſt in unſerem Sinn. Klang und Rhythmus wirkten in faſt vereinzelter Selbſtändigkeit und vertraten in dürftigem Vordrängen die Stelle der reichen, geiſterfüllten Formen, welche die gegenwärtige Tonkunſt bilden,

Alles, was von der Muſik jener Zeiten bekannt iſt, läßt mit Gewißheit auf ein bloß ſinnliches, dafür aber in dieſer Beſchränkung verfeinertes Wirken derſelben ſchließen. Muſik in der modernen, künſtleriſchen Bedeutung gab's nicht im klaſſiſchen Altertum, ſonſt hätte ſie für die ſpätere Entwickelung ebenſowenig verloren gehen können, als die klaſſiſche Dichtkunſt, Plaſtik und Architektur verloren gegangen ſind. Die Vorliebe der Griechen für ein gründliches Studium ihrer ins Subtilſte zugeſpitzten Tonverhältniſſe gehört als rein wiſſenſchaftliche nicht hierher.

Der Mangel an Harmonie, die Befangenheit der Melodie in den engſten Grenzen rezitativiſchen Ausdrucks, endlich die Entwickelungsunfähigkeit des alten Tonſyſtems zu wahrhaft muſikaliſchem Geſtaltenreichtum machten eine abſolute Bedeutung der Muſik als Tonkunſt im muſikaliſchen Sinne unmöglich; ſie ward auch faſt niemals ſelbſtändig, ſondern ſtets in Verbindung mit Poeſie, Tanz und Mimik angewendet, mithin als eine Ergänzung der andern Künſte. Muſik hatte nur den Beruf, durch rhythmiſchen Pulsſchlag und Verſchiedenheit der Klangfarben zu beleben; endlich

als intensive Steigerung rezitierender Deklamation Worte und Gefühle zu kommentieren. Die Tonkunst wirkte daher hauptsächlich nach ihrer sinnlichen und ihrer symbolischen Seite. Auf diese Faktoren hingedrängt, mußte sie dieselben durch solche Konzentration zu großer, ja raffinierter Wirksamkeit ausbilden. Die Zuspitzung des melodischen Materials bis zur Anwendung der Vierteltöne und des „enharmonischen Tongeschlechts“ hat die heutige Tonkunst ebensowenig mehr aufzuweisen, als den charakteristischen Sonderausdruck der Tonarten und ihr enges Anschmiegen an das gesprochene oder gesungene Wort.

Diese gesteigerten tonlichen Verhältnisse fanden für ihren engen Kreis überdies eine viel größere Empfänglichkeit in den Hörern vor. Wie das griechische Ohr unendlich feinere Intervallenunterschiede zu fassen fähig war, als es das unsere in der schwebenden Temperatur auferzogene ist, so war auch das Gemüt jener Völker der wechselnden Umstimmung durch Musik weit zugänglicher und begehrlicher als wir, die an dem künstlerischen Bilden der Tonkunst ein kontemplatives Gefallen hegen, das deren elementarischen

Einfluß paralyſiert. So erſcheint denn eine intenſivere Wirkung der Muſik im Altertum wohl begreiflich.

Desgleichen ein beſcheidener Teil der Hiſtorien, die uns von der ſpezifiſchen Wirkung der verſchiedenen Tonarten bei den alten überliefert ſind. Sie gewinnen einen Erklärungsgrund in der ſtrengen Scheidung, mit welcher die einzelnen Tonarten zu beſtimmten Zwecken gewählt und unvermiſcht erhalten wurden. Die doriſche Tonart brauchten die Alten für ernſte, namentlich religiöſe Anläſſe; mit der phrygiſchen feuerten ſie die Heere an; die lydiſche bedeutete Trauer und Wehmut, und die äoliſche erklang, wo es in Liebe oder Wein luſtig herging. Durch dieſe ſtrenge, bewußte Trennung von vier Haupttonarten für eben ſo viele Klaſſen von Seelenzuſtänden, ſowie durch ihre konſequente Verbindung mit nur zu dieſer Tonart paſſenden Gedichten mußten Ohr und Gemüt unwillkürlich eine entſchiedene Tendenz gewinnen, beim Erklingen einer Muſik gleich das ihrer Tonart entſprechende Gefühl zu reproduzieren. Auf der Grundlage dieſer einſeitigen Ausbildung war nun die Muſik unentbehrliche, fügſame Begleiterin aller

Künſte, war Mittel zu pädagogiſchen, politiſchen und anderen Zwecken, ſie war alles, nur keine ſelbſtändige Kunſt. Wenn es bloß einiger phrygiſchen Klänge bedurfte, um den Soldaten mutig gegen den Feind zu treiben, und die Treue der Strohwitwen, durch doriſche Lieder geſichert war, ſo mag der Untergang des griechiſchen Tonſyſtems von Feldherren und Ehegatten betrauert werden, — der Äſthetiker und der Komponiſt werden es ſich nicht zurückwünſchen.

Wir ſetzen jenem pathologiſchen Ergriffenwerden das bewußte reine Anſchauen eines Tonwerks entgegen. Dieſe kontemplative iſt die einzig künſtleriſche, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affekt des Wilden und der ſchwärmende des Muſik-Enthuſiaſten in Eine Klaſſe. Dem Schönen entſpricht ein Genießen, kein Erleiden, wie ja das Wort „Kunſtgenuß“ ſinnig ausdrückt. Die Gefühlvollen halten es freilich für Ketzerei gegen die Allmacht der Muſik, wenn jemand von den Herzens-Revolutionen und -Krawallen Umgang nimmt, welche ſie in jedem Tonſtück antreffen und redlich mitmachen. Man iſt dann offenbar „kalt“, „gemütlos“, „Verſtandes-

natur". Immerhin. Edel und bedeutend wirkt es, dem schaffenden Geist zu folgen, wie er zauberisch eine neue Welt von Elementen vor uns aufschließt, diese in alle denkbaren Beziehungen zu einander lockt, und so fortan aufbaut, niederreißt, hervorbringt und vernichtet, den ganzen Reichtum eines Gebietes beherrschend, welches das Ohr zum feinsten und ausgebildetsten Sinneswerkzeug adelt. Nicht eine angeblich geschilderte Leidenschaft reißt uns in Mitleidenschaft. Freudigen Geistes, in affektlosen, doch innig-hingebendem Genießen sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen und feiner erkennend, was Schelling so schön „die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen" nennt.*) Dieses Sich-Erfreuen mit wachem Geiste ist die würdigste, heilvollste und nicht die leichteste Art, Musik zu hören.

Der wichtigste Faktor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffassen eines Tonwerks begleitet und zum Genusse macht, wird am häufigsten übersehen. Es ist die geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Komponisten

*) „Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur."

fortwährend zu folgen und voranzueilen, ſich in ſeinen Vermutungen hier beſtätigt, dort angenehm getäuſcht zu finden. Es verſteht ſich, daß dieſes intellektuelle Hinüber- und Herüberſtrömen, dieſes fortwährende Geben und Empfangen, unbewußt und blitzſchnell vor ſich geht. Nur ſolche Muſik wird vollen künſtleriſchen Genuß bieten, welche dies geiſtige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein Nachdenken der Phantaſie genannt werden könnte, hervorruft und lohnt. Ohne geiſtige Thätigkeit giebt es überhaupt keinen äſthetiſchen Genuß. Der Muſik aber iſt dieſe Form von Geiſtesthätigkeit darum vorzüglich eigen, weil ihre Werke nicht unverrückbar und mit Einem Schlag daſtehen, ſondern ſich ſucceſiv am Hörer abſpinnen, daher ſie von dieſem kein, ein beliebiges Verweilen und Unterbrechen zulaſſendes Betrachten, ſondern ein in ſchärfſter Wachſamkeit unermüdliches Begleiten fordern. Dieſe Begleitung kann bei verwickelten Kompoſitionen ſich bis zur geiſtigen Arbeit ſteigern. Wie viele einzelne Individuen, ſo können auch manche Nationen ſich ihr nur ſehr ſchwer unterziehen. Die ſingende Alleinherrſchaft der Oberſtimme bei den Italienern hat einen Hauptgrund

in der geiſtigen Bequemlichkeit dieſes Volkes, welchem das ausdauernde Durchdringen unerreichbar iſt, womit der Nordländer einem künſtlichen Gewebe von harmoniſchen und kontrapunktiſchen Verſchlingungen zu folgen liebt. Dafür wird Hörern, deren geiſtige Thätigkeit gering iſt, der Genuß leichter, und ſolche Muſikbolde können Maſſen von Muſik verzehren, vor welchen der künſtleriſche Geiſt zurückbebt.

Das bei jedem Kunſtgenuß notwendige geiſtige Moment wird ſich bei Zuhörern desſelben Tonwerks in ſehr verſchiedener Abſtufung thätig erweiſen; es kann in ſinnlichen und gefühlvollen Naturen auf ein Minimum ſinken, in vorherrſchend geiſtigen Perſönlichkeiten das geradezu Entſcheidende werden. Die wahre „rechte Mitte“ muß ſich, nach unſerer Meinung, hier eher etwas nach rechts neigen. Zum Berauſchtwerden braucht's nur der Schwäche, aber wirklich äſthetiſches Hören iſt eine Kunſt.*)

---

*) W. Heinſes ſchwärmeriſch-diſſolutem Temperament mußte es vollkommen entſprechen, von der beſtimmten muſikaliſchen Schönheit zu Gunſten des vagen Gefühlseindruckes abzuſehen. Er geht (in der „Hildegard von Hohenthal“) ſo

Das Gefühlsſchwelgen iſt meiſt Sache jener Hörer, welche für die künſtleriſche Auffaſſung des Muſikaliſch-Schönen keine Ausbildung beſitzen. Der Laie „fühlt“ bei Muſik am meiſten, der gebildete Künſtler am wenigſten. Je bedeutender

---

weit zu ſagen: „Die wahre Muſik . . . geht überall auf den Zweck los, den Sinn der Worte und der Empfindung in die Zuhörer zu übertragen, ſo leicht und angenehm, daß man ſie (die Muſik) nicht merkt. Solche Muſik dauert ewig, ſie iſt gerade ſo natürlich, daß man ſie nicht merkt, ſondern nur der Sinn der Worte übergeht.“

Ein äſthetiſches Aufnehmen der Muſik findet aber gerade im Gegenteil da ſtatt, wo man ſie vollkommen „merkt“, ihr aufmerkt und jeder ihrer Schönheiten ſich unmittelbar bewußt wird. Heinſe, deſſen genialen Naturalismus wir den Zoll einer angemeſſenen Bewunderung nicht verſagen, iſt in poetiſcher, noch mehr in muſikaliſcher Hinſicht ſehr überſchätzt worden. Bei der Armut an geiſtreichen Schriften über Muſik hat man ſich gewöhnt, Heinſe als einer vorzüglichen muſikaliſchen Äſthetiker zu behandeln und zu citieren. Konnte man dabei wirklich überſehen, wie nach einigen treffenden Aperçus meiſt eine Flut von Plattheiten und offenbaren Irrtümern hereinſtürzt, daß man über ſolche Unbildung geradezu erſchrickt? Überdies geht Hand in Hand mit techniſcher Unkenntnis Heinſes ſchiefes äſthetiſches Urteil, wie ſeine Analyſen der Opern von Gluck, Jomelli, Traëtta u. a. darthun, in welchen man anſtatt künſtleriſcher Belehrung faſt nur enthuſiaſtiſche Ausrufungen erhält.

nämlich das äſthetiſche Moment im Hörer (gerade wie im Kunſtwerk), deſto mehr nivelliert es das bloß elementariſche. Darum iſt das ehrwürdige Axiom der Theoretiker: „Eine düſtere Muſik erregt Gefühle der Trauer in uns, eine heitere erweckt Fröhlichkeit“ — in dieſer Ausdehnung nicht immer richtig. Wenn jedes hohle Requiem, jeder lärmende Trauermarſch, jedes winſelnde Adagio die Macht haben ſollte, uns traurig zu machen — wer möchte dann länger ſo leben? Blickt eine Tondichtung aus an mit klaren Augen der Schönheit, ſo erfreuen wir uns inniglich daran, und wenn ſie alle Schmerzen des Jahrhunderts zum Gegenſtand hätte. Der lauteſte Jubel aber eines Verdiſchen Finales oder einer Muſardſchen Quadrille hat uns nicht immer froh gemacht.

Der Laie und Gefühlsmenſch fragt gerne, ob eine Muſik luſtig ſei oder traurig — der Muſiker ob ſie gut ſei oder ſchlecht. Dieſer kurze Schlagſchatten weiſt deutlich, auf welch verſchiedener Seite beide Parteien gegen die Sonne ſtehen.

Wenn wir ſagten, daß unſer äſthetiſches Wohlgefallen an einem Tonſtück ſich nach deſſen künſtleriſchem Wert richte, ſo hindert dies nicht, daß

ein einfacher Hornruf, ein Jodler im Gebirg uns mitunter zu größerem Entzücken anrufen kann, als die vortrefflichſte Symphonie. In dieſem Fall tritt aber die Muſik in die Reihe des Naturſchönen. Nicht als dieſes beſtimmte Gebilde in Tönen, ſondern als dieſe beſtimmte Art von Naturwirkung kommt uns das Gehörte entgegen und kann übereinſtimmend mit dem landſchaftlichen Charakter der Umgebung und der perſönlichen Stimmung jeden Kunſtgenuß an Macht hinter ſich zurücklaſſen. Es giebt alſo ein Übergewicht an Eindruck, welches das Elementariſche über das Artiſtiſche erreichen kann, allein die Äſthetik, als Lehre vom Kunſtſchönen, hat die Muſik lediglich von ihrer künſtleriſchen Seite aufzufaſſen, alſo auch nur jene ihrer Wirkungen anzuerkennen, welche ſie als menſchliches Geiſtesprodukt, durch eine beſtimmte Geſtaltung jener elementariſchen Faktoren auf die reine Anſchauung hervorbringt.

Die notwendigſte Forderung einer äſthetiſchen Aufnahme der Muſik iſt aber, daß man ein Tonſtück um ſeiner ſelbſt willen höre, welches es nun immer ſei und mit welcher Auffaſſung immer. Sobald die Muſik nur als Mittel angewandt

wird eine gewisse Stimmung in uns zu fördern, accessorisch, dekorativ, da hört sie auf, als reine Kunst zu wirken. Das Elementarische der Musik wird unendlich oft mit der künstlerischen Schönheit derselben verwechselt, also ein Teil für das Ganze genommen und dadurch namenlose Verwirrung verursacht. Hundert Aussprüche, die über „die Tonkunst" gefällt werden, gelten nicht von dieser, sondern von der sinnlichen Wirkung ihres Materials.

Wenn Heinrich der Vierte bei Shakespeare (II. Teil. IV. 4.) sich sterbend Musik machen läßt, so geschieht es wahrlich nicht, um die vorgetragene Komposition anzuhören, sondern um träumend in deren gegenstandlosem Element sich zu wiegen. Ebensowenig werden Porzia und Bassanio (im „Kaufmann von Venedig") gestimmt sein, während der verhängnisvollen Kästchenwahl der bestellten Musik Aufmerksamkeit zu schenken. J. Strauß hat reizende, ja geistreiche Musik in seinen bessern Walzern niedergelegt, — sie hört auf es zu sein, sobald man lediglich dabei im Takt tanzen will. In allen diesen Fällen ist es ganz gleichgültig, welche Musik gemacht wird, wenn sie nur den

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF

verlangten Grundcharakter hat. Wo aber Gleichgültigkeit gegen das Individuelle eintritt, da herrscht Klangwirkung, nicht Tonkunst. Nur derjenige, welcher nicht bloß die allgemeine Nachwirkung des Gefühls, sondern die unvergeßliche, bestimmte Anschauung eben dieses Tonstücks mit sich nimmt, hat es gehört und genossen. Jene erhebenden Eindrücke auf unser Gemüt und ihre hohe psychische, wie physiologische Bedeutung dürfen nicht hindern, daß die Kritik überall unterscheide, was bei einer vorhandenen Wirkung künstlerisch, was elementarisch sei. Eine ästhetische Anschauung hat Musik nicht sowohl als Ursache, denn als Wirkung aufzufassen, nicht als Produzierendes, sondern als Produkt.

Ebenso häufig als die elementarische Wirkung der Musik wird deren maßhaltendes, Ruhe und Bewegung, Dissonanz und Konkordanz vermittelndes, allgemein harmonisches Wesen mit der Tonkunst selbst verwechselt. Bei dem gegenwärtigen Stand der Tonkunst und Philosophie dürfen wir uns im Interesse beider die altgriechische Ausdehnung des Begriff „Musik" auf alle Wissenschaft und Kunst, sowie auf die Bildung sämtlicher Seelenkräfte nicht gestatten. Die berühmte Apologie der

Tonkunſt im „Kaufmann von Venedig“ (V. 1.)*) beruht auf ſolcher Verwechſelung der Tonkunſt ſelbſt mit dem ſie beherrſchenden Geiſt des Wohlklangs, der Übereinſtimmung, des Maßes. Man könnte in ähnlichen Stellen ohne viel Änderung ſtatt „Muſik“ auch „Poeſie“, „Kunſt“, ja „Schönheit“ überhaupt ſetzen. Daß aus der Reihe der Künſte gerade die Muſik hervorgeholt zu werden pflegt, verdankt ſie der zweideutigen Macht ihrer Popularität. Gleich die weiteren Verſe der angeführten Rede bezeugen dies, wo die zähmende Wirkung der Töne auf Beſtien ſehr gerühmt wird, die Muſik alſo wieder einmal als Tierbändiger erſcheint.

Die lehrreichſten Beiſpiele bieten Bettinas „muſikaliſche Exploſionen“, wie Goethe ihre Briefe über Muſik galant bezeichnete. Als der wahrhafte Prototyp aller vagen Schwärmerei über Muſik, zeigt Bettina, wie ungebührlich man den Begriff dieſer Kunſt ausdehnen kann, um ſich bequem darum zu tummeln. Mit der Prätenſion, von der

*) „The man that has no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils;“ etc.

Muſik ſelbſt zu ſprechen, redet ſie ſtets von der dunklen Einwirkung, welche dieſe auf ihr Gemüt übt, und deren üppige Traumſeligkeit ſie abſichtlich von jedem forſchenden Denken abſperrt. In einer Kompoſition ſieht ſie immer ein unerforſchliches Naturerzeugnis, nicht ein menſchliches Kunſtwerk, und begreift daher Muſik nie anders, als rein phänomenologiſch. „Muſik", „muſikaliſch" nennt Bettina unzählige Erſcheinungen, die lediglich ein oder das andere Element der Tonkunſt: Wohlklang, Rhythmus, Gefühlserregung mit ihr gemein haben. Auf dieſe Faktoren kommt es aber gar nicht an, ſondern auf die ſpezifiſche Art, wie ſie in künſtleriſcher Geſtaltung als Tonkunſt erſcheinen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die muſiktrunkene Dame in Goethe, ja in Chriſtus große Muſiker ſieht, obwohl von letzterem niemand weiß, daß er einer, von erſterem jedermann, daß er keiner geweſen.

Das Recht hiſtoriſcher Bildungen und poetiſcher Freiheit halten wir in Ehren. Wir begreifen, warum Ariſtophanes in den „Weſpen" einen feingebildeten Geiſt „den Weiſen und Muſikaliſchen" (*σοφὸν καὶ μουσικόν*) nennt, und finden den Aus-

druck Graf Reinhardts sinnig, Oehlenschläger habe „musikalische Augen“. Wissenschaftliche Betrachtungen jedoch dürfen der Musik nie einen andern Begriff beilegen oder voraussetzen, als den ästhetischen, wenn nicht alle Hoffnung zur einstigen Feststellung dieser zitternden Wissenschaft aufgegeben werden soll.

VI.

Die Beziehungen der Tonkunſt zur Natur.

Das Verhältnis zur Natur iſt für jedes Ding das Erſte, das Ehrwürdigſte und das Einflußreichſte. Wer auch nur flüchtig an den Puls der Zeit gefühlt, der weiß, wie die Herrſchaft dieſer Erkenntnis in mächtigem Anwachſen begriffen iſt. Durch die moderne Forſchung geht ein ſo ſtarker Zug nach der Naturſeite aller Erſcheinungen, daß ſelbſt die abſtrakteſten Unterſuchungen merklich gegen die Methode der Naturwiſſenſchaften gravitieren. Auch die Äſthetik, will ſie kein bloßes Scheinleben führen, muß die knorrige Wurzel kennen, wie die zarte Faſer, an welcher jede einzelne Kunſt mit dem Naturgrunde zuſammenhängt. Und gerade für die muſikaliſche Äſthetik erſchließt das Verhältnis der Tonkunſt zur Natur die wichtigſten

Folgerungen. Die Stellung ihrer ſchwierigſten Materien, die Löſung ihrer kontroverſeſten Fragen hängt von der richtigen Würdigung dieſes Zuſammenhanges ab.

Die Künſte, — vorerſt als empfangend, noch nicht als rückwirkend betrachtet — ſtehen zu der umgebenden Natur in einer doppelten Beziehung. Erſtens durch das rohe, körperliche Material, aus welchem ſie ſchaffen, dann durch den ſchönen Inhalt, den ſie für künſtleriſche Behandlung vorfinden. In beiden Punkten verhält ſich die Natur zu den Künſten als mütterliche Spenderin der erſten und wichtigſten Mitgift. Es gilt den Verſuch, dieſe Ausſtattung im Intereſſe der muſikaliſchen Äſthetik raſch zu beſichtigen und zu prüfen, was die vernünftig und darum ungleich ſchenkende Natur für die Tonkunſt gethan hat.

Unterſucht man, inwiefern die Natur Stoff für die Muſik biete, ſo ergiebt ſich, daß ſie dies nur in dem Sinn des rohen Materials thut, welches der Menſch zum Tönen zwingt. Das ſtumme Erz der Berge, das Holz des Waldes, der Tiere Fell und Gedärm ſind alles, was wir vorfinden, um den eigentlichen Bauſtoff für die

Muſik, den reinen Ton zu bereiten. Wir erhalten alſo vorerſt nur Material zum Material, dies letztere iſt der reine, nach Höhe und Tiefe beſtimmte, d. i. meßbare Ton. Er iſt erſte und unumgängliche Bedingung jeder Muſik. Dieſe geſtaltet ihn zu Melodie und Harmonie, den zwei Hauptfaktoren der Tonkunſt. Beide finden ſich in der Natur nicht vor, ſie ſind Schöpfungen des Menſchengeiſtes.

Das geordnete Nacheinanderfolgen meßbarer Töne, welches wir Melodie nennen, vernehmen wir in der Natur auch nicht in den dürftigſten Anfängen; ihre ſucceſſiven Schallerſcheinungen entbehren der verſtändlichen Proportion und entziehen ſich der Reduktion auf unſere Skala. Die Melodie aber iſt „der ſpringende Punkt“, das Leben, die erſte Kunſtgeſtalt des Tonreichs, an ſie iſt jede weitere Beſtimmtheit, alle Erfaſſung des Inhalts geknüpft.

Ebenſowenig wie Melodie kennt die Natur, dieſe großartige Harmonie aller Erſcheinungen, Harmonie im muſikaliſchen Sinn, als Zuſammenklingen beſtimmter Töne. Hat jemand in der Natur einen Dreiklang gehört, einen Sext- oder Septimakkord? Wie die Melodie, ſo war auch (nur in

viel langſamerem Fortſchreiten) die Harmonie ein Erzeugnis menſchlichen Geiſtes.

Die Griechen kannten keine Harmonie, ſondern ſangen in der Oktave oder im Einklang, wie noch heutzutage jene aſiatiſchen Völkerſchaften, bei welchen überhaupt Geſang angetroffen wird. Der Gebrauch der Diſſonanzen (wozu auch Terz und Sext gehörten) begann allmählich vom 12. Jahrhundert an, und bis ins 15. beſchränkte man ſich bei Ausweichungen auf die Oktave. Jedes der Intervalle, die jetzt unſere Harmonie dienſtbar ſind, mußte einzeln gewonnen werden, und oft reichte ein Jahrhundert nicht hin für ſolch kleine Errungenſchaft. Das kunſtgebildetſte Volk des Altertums, ſowie die gelehrteſten Tonſetzer des früheren Mittelalters konnten nicht, was unſere Hirtinnen auf der entlegenſten Alp: in Terzen ſingen. Durch die Harmonie aber iſt der Tonkunſt nicht etwa ein neues Licht aufgegangen, ſondern es iſt zum erſtenmal Tag geworden. „Die ganze Tonſchöpfung wurde von dieſer Zeit an erſt ausgeboren.“ (Nägeli.)

Harmonie und Melodie fehlen alſo in der Natur. Nur ein drittes Element in der Muſik,

dasjenige, von dem die beiden ersten getragen werden, existiert schon vor und außer dem Menschen: der Rhythmus. Im Galopp des Pferdes, dem Klappern der Mühle, dem Gesang der Amsel und Wachtel äußert sich eine Einheit, zu welcher aufeinanderfolgende Zeitteilchen sich zusammenfassen und ein anschauliches Ganze bilden. Nicht alle, aber viele Lautäußerungen der Natur sind rhythmisch. Und zwar herrscht in ihr das Gesetz des zweiteiligen Rhythmus, als Hebung und Senkung, Anlauf und Auslauf. Was diesen Naturrhythmus von der menschlichen Musik trennt, muß alsbald auffallen. In der Musik giebt es nämlich keinen isolierten Rhythmus als solchen, sondern nur Melodie und Harmonie, welche rhythmisch sich äußert. In der Natur dagegen trägt der Rhythmus weder Melodie noch Harmonie, sondern nur unmeßbare Luftschwingungen. Der Rhythmus, das einzige musikalische Urelement in der Natur, ist auch das erste, so im Menschen erwacht, im Kinde, im Wilden am frühesten sich entwickelt. Wenn die Südsee-Insulaner mit Metallstücken und Holzstäben rhythmisch klappern und dazu ein unfaßliches Geheul ausstoßen, so ist das natürliche Musik, denn es

iſt eben keine Muſik. Was wir aber einen Tiroler Bauer ſingen hören, zu welchem anſcheinend keine Spur von Kunſt gedrungen, iſt durchaus künſtliche Muſik. Der Mann meint freilich, er ſinge wie ihm der Schnabel gewachſen iſt: aber damit dies möglich wurde, mußte die Saat von Jahrhunderten wachſen.

Wir hätten ſomit die notwendigen Elementarbeſtandteile unſerer Muſik betrachtet und gefunden, daß der Menſch von der ihn umgebenden Natur nicht muſizieren lernte. In welcher Art und Folge ſich unſer heutiges Tonſyſtem ausgebildet hat, lehrt die Geſchichte der Tonkunſt. Wir haben dieſe Nachweiſung vorauszuſetzen und nur ihr Ergebnis feſtzuhalten, daß Melodie und Harmonie, daß unſere Intervallenverhältniſſe und Tonleiter, die Teilung von Dur und Moll nach der verſchiedenen Stellung des Halbtons, endlich die ſchwebende Temperatur, ohne welche unſere (europäiſch-abendländiſche) Muſik unmöglich wäre, langſam und allmählich entſtandene Schöpfungen des menſchlichen Geiſtes ſind. Die Natur hat dem Menſchen nur die Organe und die Luſt zum Singen mitgegeben, dazu die Fähigkeit, ſich auf Grundlage

der einfachsten Verhältnisse nach und nach ein Tonsystem zu bilden. Nur diese einfachsten Verhältnisse (Dreiklang, harmonische Progression) werden als unwandelbare Grundpfeiler jedem künftigen Weiterbau bleiben. — Man hüte sich vor der Verwechselung, als ob dieses (gegenwärtige) Tonsystem selbst notwendig in der Natur läge. Die Erfahrung, daß selbst Naturalisten heutzutage mit den musikalischen Verhältnissen unbewußt und leicht hantieren wie mit angeborenen Kräften, die sich von selbst verstehen, stempelt die herrschenden Tongesetze keineswegs zu Naturgesetzen; es ist dies bereits Folge der unendlich verbreiteten musikalischen Kultur. Hand bemerkt ganz richtig, daß darum auch unsere Kinder in der Wiege schon besser singen als erwachsene Wilde. „Läge die Tonfolge der Musik in der Natur fertig vor, so sänge auch jeder Mensch immer rein.“ *)

*) Hand, Ästh. d. T. I. 50. Ebendaselbst wird passend angeführt, daß die Gälen in Schottland mit den indischen Völkerstämmen den Mangel der Quart und Septime teilen, die Folge ihrer Töne also cdegac lautet. Bei den körperlich sehr ausgebildeten Patagoniern im südlichen Amerika findet sich keine Spur von Musik oder Gesang. — Sehr gründlich und im Resultat ganz übereinstimmend mit dem

Wenn man unſer Tonſyſtem ein „künſtliches“ nennt, ſo gebraucht man dies Wort nicht in dem raffinierten Sinn einer willkürlichen konventionellen Erfindung. Es bezeichnet bloß ein Gewordenes im Gegenſatz zum Erſchaffenen.

Dies überſieht Hauptmann, wenn er den Begriff eines künſtlichen Tonſyſtems einen „durchaus nichtigen“ nennt, „indem die Muſiker ebenſowenig haben Intervalle beſtimmen und ein Tonſyſtem erfinden können, als die Sprachgelehrten die Worte der Sprache und die Sprachfügung erfunden haben“.*) Gerade die Sprache iſt in demſelben Sinne wie die Muſik ein künſtliches Erzeugnis, indem beide nicht in der äußeren Natur vorgebildet liegen, ſondern allmählich geworden ſind und erlernt werden müſſen. Nicht die Sprachgelehrten, aber die Nationen bilden ſich ihre Sprache nach ihrem Charakter und ändern ſie vervollkommnend immerfort. So haben auch

---

Obigen iſt die Entwickelung unſeres Tonſyſtems neuerdings von Helmholtz („Lehre von den Tonempfindungen“) dargelegt worden.

*) M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und Metrik. 1853. S. 7.

die „Tongelehrten“ unsere Musik nicht „errichtet“, sondern lediglich das fixiert und begründet, was der allgemeine, musikalisch befähigte Geist mit Vernünftigkeit, aber nicht mit Notwendigkeit unbewußt ersonnen hatte.*) Aus diesem Prozeß ergiebt sich, daß auch unser Tonsystem im Zeitverlauf neue Bereicherungen und Veränderungen erfahren wird. Doch sind innerhalb der gegenwärtigen Gesetze noch so vielfache und große Evolutionen möglich, daß eine Änderung im Wesen des Systems sehr fernliegend erscheinen dürfte. Bestände z. B. die Bereicherung in der „Emanzipation der Vierteltöne“, wovon eine moderne Schriftstellerin schon Andeutungen bei Chopin finden will,**) so würde Theorie, Kompositionslehre und Ästhetik der Musik eine total andere. Der musikalische Theoretiker kann daher gegenwärtig den Ausblick auf diese Zukunft noch kaum

*) Unsere Ansicht stimmt mit den Forschungen Jacob Grimms, welcher u. a. andeutet: „Wer nun die Überzeugung gewonnen hat, daß die Sprache freie Menschenerfindung war, wird auch nicht zweifeln über die Quelle der Poesie und Tonkunst.“ (Ursprung der Sprache. 1852.)

**) Johanna Kinkel, Acht Briefe über Klavierunterricht. 1852, Cotta.

anders frei laſſen, als durch die einfache Anerkennung ihrer Möglichkeit.

Unſerem Ausſpruch, es gebe keine Muſik in der Natur, wird man den Reichtum mannigfaltiger Stimmen einwenden, welche die Natur ſo wunderbar beleben. Sollte das Rieſeln des Baches, das Klatſchen der Meereswellen, der Donner der Lawinen, das Stürmen der Windsbraut nicht Anlaß und Vorbild der menſchlichen Muſik geweſen ſein? Hatten all' die liſpelnden, pfeifenden, ſchmetternden Laute mit unſerem Muſikweſen nichts zu ſchaffen? Wir müſſen in der That mit Nein antworten. Alle dieſe Äußerungen der Natur ſind lediglich Schall und Klang, d. h. in ungleichen Zeitteilen aufeinander folgende Luftſchwingungen. Höchſt ſelten und dann nur iſoliert bringt die Natur einen Ton hervor, d. i. einen Klang von beſtimmter, meßbarer Höhe und Tiefe. Töne ſind aber die Grundbedingungen aller Muſik. Mögen dieſe Klangäußerungen der Muſik noch ſo mächtig oder reizend das Gemüt anregen, ſie ſind keine Stufe zur menſchlichen Muſik, ſondern lediglich elementariſche Andeutungen einer ſolchen, welche allerdings ſpäter für die ausgebildete menſchliche

Muſik oft ſehr kräftige Anregungen bieten. Selbſt die reinſte Erſcheinung des natürlichen Tonlebens, der Vogelgeſang, ſteht zur menſchlichen Muſik in keinem Bezug, da er unſerer Skala nicht angepaßt werden kann. Auch das Phänomen der Naturharmonie — jedenfalls die einzige und unumſtößliche Naturgrundlage, auf welcher die Hauptverhältniſſe unſerer Muſik beruhen — iſt auf ſeine richtige Bedeutung zurückzuführen. Die harmoniſche Progreſſion erzeugt ſich auf der gleichbeſaiten Äolsharfe von ſelbſt, gründet alſo auf einem Naturgeſetz, allein das Phänomen ſelbſt hört man nirgend von der Natur unmittelbar erzeugt. Sobald nicht auf einem muſikaliſchen Inſtrument ein beſtimmter, meßbarer Grundton angeſchlagen wird, erſcheinen auch keine ſympathiſchen Nebentöne, keine harmoniſche Progreſſion. Der Menſch muß alſo fragen, damit die Natur Antwort gebe. Die Erſcheinung des Echo erklärt ſich noch einfacher. Es iſt merkwürdig, wie ſelbſt tüchtige Schriftſteller ſich von dem Gedanken einer eigentlichen „Muſik" in der Natur nicht losmachen können. Selbſt Hand, von dem wir abſichtlich früher Beiſpiele zitierten, welche ſeine richtige Einſicht in das inkommenſurable,

kunſtunfähige Weſen der natürlichen Schallerſcheinungen darthun, bringt ein eigenes Kapitel „von der Muſik der Natur“, deren Schallerſcheinungen „gewiſſermaßen“ auch Muſik genannt werden müſſen. Ebenſo Krüger.*) Wo es ſich aber um Prinzipienfragen handelt, da giebt es kein „gewiſſermaßen“; was wir in der Natur vernehmen, iſt entweder Muſik, oder es iſt keine Muſik. Das entſcheidende Moment kann nur in die Meßbarkeit des Tons gelegt werden. Hand legt den Nachdruck überall auf die „geiſtige Beſeelung“, „den Ausdruck inneren Lebens, innerer Empfindung“, „die Kraft der Selbſtthätigkeit, wodurch unmittelbar ein Inneres zur Ausſprache gelangt“. Nach dieſem Prinzip müßte der Vogelgeſang Muſik genannt werden, die mechaniſche Spieluhr hingegen nicht; während gerade das Entgegengeſetzte wahr iſt.

Die „Muſik“ der Natur und die Tonkunſt des Menſchen ſind zwei verſchiedene Gebiete. Der Übergang von der erſten zur zweiten geht durch die Mathematik. Ein wichtiger, folgen-

*) Beiträge für Leben und Wiſſenſchaft der Tonkunſt, S. 149 ff.

reicher Satz. Freilich darf man ihn nicht so denken, als hätte der Mensch seine Töne durch absichtlich angestellte Berechnungen geordnet; es geschah dies vielmehr durch unbewußte Anwendung ursprünglicher Größen- und Verhältnisvorstellungen durch ein verborgenes Messen und Zählen, dessen Gesetzmäßigkeit erst später die Wissenschaft konstatierte.

Dadurch, daß in der Musik alles kommensurabel sein muß, in den Naturlauten aber nichts kommensurabel ist, stehen diese beiden Schallreiche fast unvermittelt nebeneinander. Die Natur giebt uns nicht das künstlerische Material eines fertigen, vorgebildeten Tonsystems, sondern nur den rohen Stoff der Körper, die wir der Musik dienstbar machen. Nicht die Stimmen der Tiere, sondern ihre Gedärme sind uns wichtig, und das Tier, dem die Musik am meisten verdankt, ist nicht die Nachtigall, sondern das Schaf.

Nach dieser Untersuchung, welche für das Verhältnis des Musikalisch-Schönen nur ein Unterbau, aber ein notwendiger war, heben wir uns eine Stufe höher, auf ästhetisches Gebiet.

Der meßbare Ton und das geordnete Tonsystem

ſind erſt, womit der Komponiſt ſchafft, nicht was er ſchafft. Wie Holz und Erz nur „Stoff“ waren für den Ton, ſo iſt der Ton nur „Stoff“ (Material) für die Muſik. Es giebt noch eine dritte und höhere Bedeutung von „Stoff“: Stoff im Sinne des behandelten Gegenſtandes, der dargeſtellten Idee, des Sujets. Woher nimmt der Komponiſt dieſen Stoff? Woher erwächſt einer beſtimmten Tondichtung der Inhalt, der Gegenſtand, welcher ſie als Individuum hinſtellt und von andern unterſcheidet?

Die Poeſie, die Malerei, die Skulptur haben ihren unerſchöpflichen Quell von Stoffen in der uns umgebenden Natur. Der Künſtler findet ſich durch irgend ein Naturſchönes angeregt, es wird ihm Stoff zu eigner Hervorbringung.

In den bildenden Künſten iſt das Vorſchaffen der Natur am auffallendſten. Der Maler könnte keinen Baum, keine Blume zeichnen, wenn ſie nicht ſchon in der äußeren Natur vorgebildet wären; der Bildhauer keine Statue, ohne die wirkliche Menſchengeſtalt zu kennen und zum Muſter zu nehmen. Dasſelbe gilt von erfundenen Stoffen. Sie können nie im ſtrengen Sinn „erfunden“ ſein.

Besteht nicht die „ideale“ Landschaft aus Felsen, Bäumen, Wasser und Wolkenzügen, lauter Dingen, die in der Natur vorgebildet sind? Der Maler kann nichts malen, was er nicht gesehen und genau beobachtet hat. Gleichviel ob er eine Landschaft malt oder ein Genrebild, ein Historiengemälde erfindet. Wenn uns Zeitgenossen einen „Huß“, „Luther“, „Egmont“ malen, so haben sie ihren Gegenstand nie wirklich gesehen, aber für jeden Bestandteil desselben müssen sie das Vorbild genau der Natur entnommen haben. Der Maler muß nicht diesen Mann, aber er muß viele Männer gesehen haben, wie sie sich bewegen, stehen, gehen, beleuchtet werden, Schatten werfen; der gröbste Vorwurf wäre gewiß die Unmöglichkeit oder Naturwidrigkeit seiner Figuren.

Dasselbe gilt von der Dichtkunst, welche ein noch weit größeres Feld naturschöner Vorbilder hat. Die Menschen und ihre Handlungen, Gefühle, Schicksale, wie sie uns durch eigene Wahrnehmungen oder durch Tradition — denn auch diese gehört zu dem Vorgefundenen, dem Dichter Dargebotenen — gebracht werden, sind Stoff für das Gedicht, die Tragödie, den Roman. Der Dichter kann keinen

Sonnenaufgang, kein Schneefeld beſchreiben, keinen Gefühlszuſtand ſchildern, keinen Bauer, Soldaten, Geizigen, Verliebten auf die Bühne bringen, wenn er nicht die Vorbilder dazu in der Natur geſehen und ſtudiert oder durch richtige Traditionen ſo in ſeiner Phantaſie belebt hat, daß ſie die unmittelbare Anſchauung erſetzen.

Stellen wir nun dieſen Künſten die Muſik entgegen, ſo erkennen wir, daß ſie ein Vorbild, einen Stoff für ihre Werke nirgend vorfindet.

Es giebt kein Naturſchönes für die Muſik.

Dieſen Unterſchied zwiſchen der Muſik und den übrigen Künſten (nur die Baukunſt findet gleichfalls kein Vorbild in der Natur) iſt tiefgehend und folgenſchwer.

Das Schaffen des Malers, des Dichters iſt ein ſtetes (inneres oder wirkliches) Nachzeichnen, Nachformen, — etwas nachzumuſizieren giebt es in der Natur nicht. Die Natur kennt keine Sonate, keine Ouverture, kein Rondo. Wohl aber Landſchaften, Genrebilder, Idyllen, Trauerſpiele. Der ariſtoteliſche Satz von der Naturnachahmung in der Kunſt, welcher noch bei den Philoſophen

des vorigen Jahrhunderts gang und gäbe war, ist längst berichtigt und bedarf, bis zum Überdruß abgedroschen, hier keiner weiteren Erörterung. Nicht sklavisch nachbilden soll die Kunst die Natur, sie hat sie *umzubilden*. Der Ausdruck zeigt schon, daß *vor* der Kunst etwas da sein mußte, was umgebildet wird. Dies ist eben das von der Natur dargebotene Vorbild, das Naturschöne. Der Maler findet sich von einer reizenden Landschaft, einer Gruppe, einem Gedicht, der Dichter von einer historischen Begebenheit, einem Erlebnis, zur künstlichen Darstellung des Vorgefundenen veranlaßt. Bei welcher Naturbetrachtung könnte aber der *Tonsetzer* jemals ausrufen: das ist ein prächtiges Vorbild für eine Ouverture, eine Symphonie! Der Komponist kann gar nichts *umbilden*, er muß alles *neu erschaffen*. Was der Maler, der Dichter in Betrachtung des Naturschönen findet, das muß der Komponist durch Konzentration seines Innern herausarbeiten. Er muß der guten Stunde warten, wo es in ihm anfängt zu singen und zu klingen: da wird er sich versenken und aus sich heraus etwas schaffen, was in der Natur nicht seinesgleichen hat und daher auch, ungleich

den andern Künſten, geradezu nicht von dieſer Welt iſt.

Es unterliegt keineswegs eine parteiiſche Begriffsbeſtimmung, wenn wir zu dem „Naturſchönen“ für den Maler und Dichter den Menſchen hinzurechneten, für den Muſiker hingegen den kunſtvoll aus der Menſchenbruſt quellenden Geſang verſchwiegen. Der ſingende Hirt iſt nicht Objekt, ſondern ſchon Subjekt der Kunſt. Beſteht ſein Lied aus meßbaren, geordneten, wenn noch ſo einfachen Tonfolgen, ſo iſt's ein Produkt des Menſchengeiſtes, ob es nun ein Hirtenjunge erfunden hat oder Beethoven.

Wenn daher ein Komponiſt wirkliche Nationalmelodien benützt, ſo iſt dies kein Naturſchönes, denn man muß bis zu einem zurückgehen, der ſie erfunden hat, — woher hatte ſie dieſer? Fand er ein Vorbild dafür in der Natur? Dies iſt die berechtigte Frage. Die Antwort kann nur verneinend lauten. Der Volksgeſang iſt kein Vorgefundenes, kein Naturſchönes, ſondern die erſte Stufe wirklicher Kunſt, naive Kunſt. Er iſt für die Tonkunſt ebenſowenig ein von der Natur erzeugtes Vorbild, wie die mit Kohle an Wachtſtuben und

Schuttböden geſchmierten Blumen und Soldaten natürliche Vorbilder für die Malerei ſind. Beides iſt menſchliches Kunſtprodukt. Für die Kohlenfiguren laſſen die Vorbilder in der Natur ſich nachweiſen, für den Volksgeſang nicht; man kann nicht hinter ihn zurückgehen.

Zu einer ſehr gangbaren Verwirrung gelangt man, wenn man den Begriff des „Stoffs“ für die Muſik in einem angewandten, höheren Sinne nimmt und darauf hinweiſt, daß Beethoven wirklich eine Ouverture zu Egmont, — oder damit das Wörtchen „zu“ nicht an dramatiſche Zwecke mahne, — eine Muſik „Egmont“ geſchrieben hat, Berlioz einen „König Lear“, Mendelsſohn eine „Meluſina“. Haben dieſe Erzählungen, fragt man, dem Tondichter nicht ebenſo den Stoff geliefert wie dem Dichter? Keineswegs. Dem Dichter ſind dieſe Geſtalten wirkliches Vorbild, das er umbildet, dem Komponiſten bieten ſie bloß Anregung, und zwar poetiſche Anregung. Das Naturſchöne für den Tondichter müßte ein Hörbares ſein, wie es für den Maler ein Sichtbares, für den Bildhauer ein Greifbares iſt. Nicht die Geſtalt Egmonts, nicht ſeine Thaten, Erlebniſſe, Geſinnungen ſind Inhalt

der Beethovenſchen Ouverture, wie dies im Bilde „Egmont“, im Drama „Egmont“ der Fall iſt. Der Inhalt der Ouverture ſind Tonreihen, welche der Komponiſt vollkommen frei nach muſikaliſchen Denkſetzen aus ſich erſchuf. Sie ſind für die äſthetiſche Betrachtung ganz unabhängig und ſelbſtändig von der Vorſtellung „Egmont“, mit welcher ſie lediglich die poetiſche Phantaſie des Tonſetzers in Zuſammenhang gebracht hat, ſei es, daß dieſe Vorſtellung auf eine unerforſchliche Weiſe den Keim zur Erfindung jener Tonreihen gelegt hat, ſei es, daß er dieſe nachträglich ſeinem Vorwurf entſprechend fand. Dieſer Zuſammenhang iſt ſo loſe und willkürlich, daß niemals ein Hörer des Muſikſtückes auf deſſen angeblichen Gegenſtand verfallen würde, wenn nicht der Autor durch die ausdrückliche Benennung unſerer Phantaſie im vorhinein die beſtimmte Richtung oktroyierte. Berlioz' düſtere Ouverture hängt an und für ſich mit der Vorſtellung „König Lear“ ebenſowenig zuſammen, als ein Straußſcher Walzer. Man kann das nicht ſcharf genug ausſprechen, da hierüber die irrigſten Anſichten allgemein ſind. Erſt mit dem Augenblick erſcheint der Straußſche

Walzer der Vorſtellung „König Lear“ widerſprechend, die Berliozſche Ouverture hingegen entſprechend, wo wir dieſe Muſiken mit jener Vorſtellung vergleichen. Allein eben zu dieſer Vergleichung exiſtiert kein innerer Anlaß, ſondern nur eine ausdrückliche Nötigung vom Autor. Durch eine beſtimmte Überſchrift werden wir zur Vergleichung des Muſikſtückes mit einem außer ihm ſtehenden Objekt genötigt, wir müſſen es mit einem beſtimmten Maßſtab meſſen, welcher nicht der muſikaliſche iſt.

Man darf dann vielleicht ſagen, Beethovens Ouverture „Prometheus“ ſei zu wenig großartig für dieſen Vorwurf. Allein nirgend kann man ihr von innen her beikommen, nirgend ihr eine muſikaliſche Lücke oder Mangelhaftigkeit nachweiſen. Sie iſt vollkommen, weil ſie ihren muſikaliſchen Inhalt vollſtändig ausführt; ihr dichteriſches Thema analog auszuführen iſt eine zweite, ganz verſchiedene Forderung. Dieſe entſteht und verſchwindet mit dem Titel. Überdies kann ein ſolcher Anſpruch an ein Tonwerk mit beſtimmter Überſchrift nur auf gewiſſe charakteriſtiſche Eigenſchaften lauten: daß die Muſik erhaben oder niedlich, düſter oder froh

klinge, von einfacher Exposition zu betrübtem Abschluß sich entwickle u. s. w. An die Dichtkunst oder Malerei stellt der Stoff die Forderung einer bestimmten konkreten Individualität, nicht bloßer Eigenschaften. Darum wäre es recht wohl denkbar, daß Beethovens Ouverture zu „Egmont" ebenfalls „Wilhelm Tell" oder „Jeanne d'Arc" überschrieben sein könnte. Das Drama Egmont, das Bild Egmont lassen höchstens die Verwechslung zu, daß dies ein anderes Individuum in den gleichen Verhältnissen, nicht aber, daß es ganz andere Verhältnisse sind.

Man sieht, wie eng das Verhältnis der Musik zum Naturschönen mit der ganzen Frage von ihrem Inhalt zusammenhängt.

Noch einen Einwand wird man aus der musikalischen Litteratur herholen, um der Musik ein Naturschönes zu vindizieren. Beispiele nämlich, daß Tonsetzer aus der Natur nicht bloß den poetischen Anlaß geschöpft (wie in obigen Historien), sondern wirklich hörbare Äußerungen ihres Tonlebens direkt nachgebildet haben: der Hahnenruf in Haydns Jahreszeiten, Kuckuck, Nachtigall- und Wachtelschlag in Spohrs „Weihe der Töne" und

in Beethovens Paſtoralſymphonie. Allein wenn wir gleich dieſe Nachahmung hören und in einem muſikaliſchen Kunſtwerk hören, ſo haben ſie doch darin keine muſikaliſche Bedeutung, ſondern eine poetiſche. Es ſoll uns der Hahnenſchrei alsdann nicht als ſchöne Muſik, oder überhaupt als Muſik vorgeführt, ſondern nur der Eindruck zurückgerufen werden, welcher mit jener Naturerſcheinung zuſammenhängt. „Ich habe Haydns Schöpfung — geſehen beinahe," ſchreibt Jean Paul nach einer Aufführung dieſes Tonwerks an Thieriot. Allgemein bekannte Stichwörter, Citate ſind es, welche uns erinnern: es iſt früher Morgen, laue Sommernacht, Frühling. Ohne dieſe bloß beſchreibende Tendenz hat nie ein Komponiſt Naturſtimmen direkt zu wirklichen muſikaliſchen Zwecken verwenden können. Ein Thema können alle Naturſtimmen der Erde zuſammen nicht hervorbringen, eben weil ſie keine Muſik ſind,*) und bedeutungsvoll erſcheint

*) Von dieſem Mißverſtändnis, den Naturlaut unmittelbar realiſtiſch in das Kunſtwerk zu übertragen — was, wie O. Jahn treffend bemerkt, nur in ſeltenen Fällen als Scherz zugeſtanden werden kann, iſt es ja gänzlich verſchieden und ſollte eigentlich nicht Malerei genannt werden, wenn gewiſſe in der Natur gegebene, durch ihren

es, daß die Tonkunſt von der Natur nur Gebrauch machen kann, wenn ſie in die Malerei pfuſcht.

---

rhythmiſchen oder klanglichen Charakter halb muſikaliſch wirkende Elemente, wie ſie im Rauſchen und im Plätſchern des Waſſers, im Vogelgeſang, in Wind und Wetter, im Schwirren der Pfeile, im Schnurren des Spinnrads u. dgl. enthalten ſind, von den Komponiſten — nicht etwa „nachgeahmt“ werden, ſondern ihnen Impulſe zu Motiven von ſelbſtändiger Schönheit hergeben, welche ſie künſtleriſch frei konzipieren und durchführen. „Dieſes Rechts bedient ſich der Dichter in der Sprache wie im Rhythmus; in der Muſik greift es aber noch viel weiter, weil der muſikaliſchen Elemente viele durch die ganze Natur zerſtreut ſind,“ und herrliche Beiſpiele aus unſeren klaſſiſchen nicht minder wie aus unſeren modernen Komponiſten (die nur ungleich raffinierter verfahren als jene) ſind jedem in Fülle gegenwärtig.

VII.

Die Begriffe „Inhalt“ und „Form“ in der Musik.

Hat die Musik einen Inhalt?

So lautet, seit man gewohnt ist, über unsere Kunst nachzudenken, ihre hitzigste Streitfrage. Sie wurde für und wider entschieden. Gewichtige Stimmen behaupten die Inhaltlosigkeit der Musik, sie gehören beinahe durchaus den Philosophen: Rousseau, Kant, Hegel, Herbart,*) Kahlert u. a. Von den zahlreichen Physiologen, welche diese Überzeugungen unterstützen, sind uns die durch

*) Auf Herbartschen Grundlagen hat in neuester Zeit Robert Zimmermann in seiner „Allgemeinen Ästhetik als Formwissenschaft“ (Wien 1865) das formale Prinzip in strenger Konsequenz in allen Künsten, somit auch in der Musik, durchgeführt.

muſikaliſche Bildung hervorragenden Denker Lotze und Helmholtz die wichtigſten. Die ungleich zahlreicheren Kämpfer fechten für den Inhalt der Tonkunſt! es ſind die eigentlichen Muſiker unter den Schriftſtellern, und das Gros der allgemeinen Überzeugung ſteht zu ihnen.

Faſt mag es ſeltſam erſcheinen, daß gerade diejenigen, welchen die techniſchen Beſtimmungen der Muſik vertraut ſind, ſich nicht von dem Irrtum einer dieſen Bedingungen widerſprechenden Anſicht losſagen mögen, die man eher den abſtrakten Philoſophen verzeihen könnte. Das kommt daher, weil es vielen Muſikſchriftſtellern in dieſem Punkt mehr um die vermeintliche Ehre ihrer Kunſt, als um die Wahrheit zu thun iſt. Sie befehden die Lehre von der Inhaltloſigkeit der Muſik nicht wie Meinung gegen Meinung, ſondern wie Ketzerei gegen Dogma. Die gegneriſche Anſicht erſcheint ihnen als unwürdiges Mißverſtehen, als grober frevelnder Materialismus. „Wie, die Kunſt, die uns hoch erhebt und begeiſtert, der ſo viele edle Geiſter ihr Leben gewidmet, die den höchſten Ideen dienſtbar werden kann, ſie ſollte mit dem Fluch der Inhaltloſigkeit beladen ſein, bloßes Spielwerk

der Sinne, leeres Geklingel!?“ Mit derlei vielgehörten Ausrufungen, wie sie meist koppelweise losgelassen werden, obwohl ein Satz zum andern nicht gehört, wird nichts widerlegt noch bewiesen. Es handelt sich hier um keinen Ehrenpunkt, kein Parteizeichen, sondern einfach um die Erkenntnis des Wahren, und zu dieser zu gelangen, muß man sich vor allem über die Begriffe klar sein, die man bestreitet.

Die Verwechslung der Begriffe: *Inhalt*, *Gegenstand*, *Stoff* ist es, was in der Materie so viel Unklarheit verursacht hat und noch immer veranlaßt, da jeder für denselben Begriff eine andere Bezeichnung gebraucht, oder mit dem gleichen Wort verschiedene Vorstellungen verbindet. „*Inhalt*“ im ursprünglichen und eigentlichen Sinne ist: was ein Ding *enthält*, in sich hält. In dieser Bedeutung sind die *Töne*, aus welchen ein Musikstück besteht, welche als dessen Teile es zum Ganzen bilden, der Inhalt desselben. Daß sich mit dieser Antwort niemand zufrieden stellen mag, sie als etwas ganz Selbstverständliches abfertigend, hat seinen Grund darin, daß man gemeiniglich den „Inhalt“ mit „Gegenstand“ verwechselt.

Bei der Frage nach dem „Inhalt“ der Musik hat man die Vorstellung von „Gegenstand“ (Stoff, Sujet) im Sinne, welchen man als die Idee, das Ideale, den Tönen als „materiellen Bestandteilen“ geradezu entgegensetzt. Einen Inhalt in dieser Bedeutung, einen Stoff im Sinne des behandelten Gegenstandes hat die Tonkunst in der That nicht. Kahlert stützt sich mit Recht nachdrücklich darauf, daß sich von der Musik nicht, wie vom Gemälde, eine „Wortbeschreibung“ liefern läßt (Ästh. 380), wenngleich seine weitere Annahme irrig ist, daß solche Wortbeschreibung jemals eine „Abhilfe für den fehlenden Kunstgenuß“ bieten könne. Aber eine erklärende Verständigung, um was es sich handelt, kann sie bieten. Die Frage nach dem „Was“ des musikalischen Inhaltes müßte sich notwendig in Worten beantworten lassen, wenn das Musikstück wirklich einen „Inhalt“ (einen Gegenstand) hätte. Denn ein „unbestimmter Inhalt“, den sich jedermann als etwas anderes denken kann, der sich nur fühlen, nicht in Worten wiedergeben läßt, ist eben kein Inhalt in der genannten Bedeutung.

Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen,

dieſe haben keinen andern Inhalt als ſich ſelbſt. Sie erinnern abermals an die Baukunſt und den Tanz, die uns gleichfalls ſchöne Verhältniſſe ohne beſtimmten Inhalt entgegenbringen. Mag nun die Wirkung eines Tonſtücks jeder nach ſeiner Individualität anſchlagen und benennen, der Inhalt desſelben iſt keiner, als eben die gehörten Tonformen, denn die Muſik ſpricht nicht bloß durch Töne, ſie ſpricht auch nur Töne.

Krüger, wohl der kenntnisreichſte Verfechter des muſikaliſchen „Inhalts“ gegen Hegel und Kahlert, behauptet, die Muſik gebe bloß eine andere Seite desſelben Inhalts, welcher den übrigen Künſten, z. B. der Malerei zuſteht. „Jede plaſtiſche Geſtalt,“ ſagt er (Beiträge, 131), „iſt eine ruhende: ſie giebt nicht die Handlung, ſondern die geweſene Handlung oder das Seiende. Alſo nicht: Apollo überwindet, ſagt das Gemälde aus, ſondern es zeigt den Überwinder, den zornigen Kämpfer“ ꝛc. Hingegen „die Muſik giebt zu jenen ſtillſtehenden plaſtiſchen Subſtantiven das Verbum, die Thätigkeit, das innere Wogen hinzu, und wenn wir dort als den wahren ruhenden Inhalt erkannt haben: zürnend, liebend, ſo erkennen wir hier

nicht minder den wahren bewegenden Inhalt: zürnt, liebt, rauſcht, wogt, ſtürmt.“ Letzteres iſt nur bis zur Hälfte richtig: „rauſchen, wogen und ſtürmen“ kann die Muſik, aber „zürnen“ und „lieben“ kann ſie nicht. Das ſind ſchon hineingefühlte Leidenſchaften. Wir müſſen hier auf unſer zweites Kapitel zurückweiſen. Krüger fährt fort, der Beſtimmtheit des gemalten Inhalts die des muſizierten an die Seite zu ſtellen. Er ſagt: „Der Bildner ſtellt Oreſt von Furien verfolgt dar: es erſcheint auf der Außenfläche ſeines Leibes, in Auge, Mund, Stirn und Haltung der Ausdruck des Flüchtigen, Düſtern, Verzweifelten, neben ihm die Geſtalten des Fluchs, die ihn beherrſchen, in gebietender, furchtbarer Hoheit, ebenfalls äußerlich in verharrenden Umriſſen, Geſichtszügen, Stellungen. Der Tondichter ſtellt Oreſt den Verfolgten nicht im beruhenden Umriß hin, ſondern nach der Seite, die dem Bildner fehlt: er ſingt das Grauſen und Beben ſeiner Seele, die fliehend kämpfende Regung“ u. ſ. f. Dies iſt meines Erachtens ganz falſch. Der Tonkünſtler kann den Oreſtes weder ſo noch ſo, er kann ihn gar nicht darſtellen.

Man wende nicht ein, daß ja auch die bildenden Künſte uns die beſtimmte, hiſtoriſche Perſon nicht zu geben vermögen, und wir die gemalte Geſtalt nicht als dieſes Individuum erkennen würden, brächten wir nicht die Kenntnis des Hiſtoriſch-Thatſächlichen hinzu. Freilich iſt es nicht Oreſt, der Mann mit dieſen Erlebniſſen und beſtimmten biographiſchen Momenten; dieſen kann nur der Dichter darſtellen, weil nur er zu erzählen vermag. Allein das Bild „Oreſt" zeigt uns doch unverkennbar einen Jüngling mit edlen Zügen, in griechiſchem Gewand, Angſt und Seelenpein in den Mienen und Bewegungen, es zeigt uns die furchtbaren Geſtalten der Rachegöttinnen, ihn verfolgend und quälend. Dies alles iſt klar, unzweifelhaft, ſichtlich erzählbar — ob nun der Mann Oreſt heiße oder anders. Nur die Motive: daß der Jüngling einen Muttermord begangen u. ſ. w., ſind nicht ausdrückbar. Was kann die Tonkunſt jenem ſichtbaren (vom Hiſtoriſchen abſtrahierten) Inhalt des Gemäldes an Beſtimmtheit entgegenſetzen? Verminderte Septimakkorde, Mollthemen, wogende Bäſſe u. dgl., kurz muſikaliſche Formen, welche ebenſogut ein Weib, anſtatt eines

Jünglings, einen von Häſchern anſtatt von Furien Verfolgten, einen Eiferſüchtigen, Racheſinnenden, einen von körperlichem Schmerz Gequälten, kurz alles Erdenkliche bedeuten können, wenn man ſchon das Tonſtück etwas will bedeuten laſſen.

Es bedarf wohl auch nicht der ausdrücklichen Berufung auf den früher begründeten Satz, daß, wenn vom Inhalt und der Darſtellungsfähigkeit der Tonkunſt die Rede iſt, nur von der reinen Inſtrumentalmuſik ausgegangen werden darf. Niemand wird dies ſo weit vergeſſen, uns z. B. den Oreſtes in Glucks „Iphigenia" einzuwenden. Dieſen „Oreſtes" giebt ja nicht der Komponiſt; die Worte des Dichters, Geſtalt und Mimik des Darſtellers, Koſtüm und Dekorationen des Malers — dies iſt's, was den Oreſtes fertig hinſtellt. Was der Muſiker hinzugiebt, iſt vielleicht das Schönſte von allem, aber es iſt gerade das Einzige, was nichts mit dem wirklichen Oreſt zu ſchaffen hat: Geſang.

Leſſing hat mit wunderbarer Klarheit auseinandergeſetzt, was der Dichter und was der bildende Künſtler, aus der Geſchichte des Laokoon zu machen vermag. Der Dichter, durch das

Mittel der Sprache, giebt den hiſtoriſchen, individuell beſtimmten Laokoon, der Maler und Bildhauer hingegen einen Greis mit zwei Knaben (von dieſem beſtimmten Alter, Ausſehen, Koſtüm u. ſ. f.) von den furchtbaren Schlangen umwunden, in Mienen, Stellung und Gebärden die Qual des nahenden Todes ausdrückend. Vom Muſiker ſagt Leſſing nichts. Ganz begreiflich, denn nichts iſt es eben, was dieſer aus dem Laokoon machen kann.

Wir haben bereits angedeutet, wie eng die Frage nach dem Inhalt der Tonkunſt mit deren Stellung zum Naturſchönen zuſammenhängt. Der Muſiker findet nirgend das Vorbild für ſeine Kunſt, welches den anderen Künſten die Beſtimmtheit und Erkennbarkeit ihres Inhalts gewährleiſtet. Eine Kunſt, der das vorbildende Naturſchöne abgeht, wird im eigentlichen Sinne körperlos ſein. Das Urbild ihrer Erſcheinungsform begegnet uns nirgend, fehlt daher in dem Kreis unſerer geſammelten Begriffe. Es wiederholt keinen bereits bekannten, benannten Gegenſtand, darum hat Muſik für unſer in beſtimmte Begriffe gefaßtes Denken keinen nennbaren Inhalt.

Vom Inhalt eines Kunſtwerkes kann eigentlich nur da die Rede ſein, wo man dieſen Inhalt

einer Form entgegenhält. Die Begriffe „Inhalt“ und „Form“ bedingen und ergänzen einander. Wo nicht eine Form von einem Inhalt dem Denken trennbar erscheint, da existiert auch kein selbständiger Inhalt. In der Musik aber sehen wir Inhalt und Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen. Dieser Eigentümlichkeit der Tonkunst, Form und Inhalt ungetrennt zu besitzen, stehen die dichtenden und bildenden Künste schroff gegenüber, welche denselben Gedanken, dasselbe Ereignis in verschiedener Form darstellen können. Aus der Geschichte des Wilhelm Tell machte Florian einen historischen Roman, Schiller ein Drama, Goethe begann sie als Epos zu bearbeiten. Der Inhalt ist überall derselbe, in Prosa aufzulösende, erzählbare, erkennbare; die Form ist verschieden. Die dem Meer entsteigende Aphrodite ist der gleiche Inhalt unzähliger gemalter und gemeißelter Kunstwerke, die durch die verschiedene Form nicht zu verwechseln sind. Bei der Tonkunst giebt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb des Inhalts. Betrachten wir dies näher.

Digitized by Google

Die selbständige, ästhetisch nicht weiter teilbare, musikalische Gedankeneinheit ist in jeder Komposition das Thema. Die primitiven Bestimmungen, die man der Musik als solcher zuschreibt, müssen sich immer schon am Thema, dem musikalischen Mikrokosmus, nachweisbar finden. Hören wir irgend ein Hauptthema, z. B. zu Beethovens B-dur-Symphonie. Was ist dessen Inhalt? Was seine Form? Wo fängt diese an, wo hört jener auf? Daß ein bestimmtes Gefühl nicht Inhalt des Satzes sei, hoffen wir dargethan zu haben, und wird in diesem wie in jedem andern konkreten Fall nur immer einleuchtender erscheinen. Was also will man den Inhalt nennen? Die Töne selbst? Gewiß; allein sie sind eben schon geformt. Was die Form? Wieder die Töne selbst, — sie aber sind schon erfüllte Form.

Jeder praktische Versuch, in einem Thema Form von Inhalt trennen zu wollen, führt auf Widerspruch oder Willkür. Zum Beispiel: wechselt ein Motiv, das von einem andern Instrument oder in einer höheren Oktave wiederholt wird, seinen Inhalt oder seine Form? Behauptet man, wie zumeist geschieht, das letztere, so bliebe als Inhalt

des Motivs bloß die Intervallenreihe als ſolche, als Schema der Notenköpfe, wie ſie in der Partitur dem Auge ſich darſtellt. Dies iſt aber keine *muſikaliſche* Beſtimmtheit, ſondern ein Abſtraktum. Es verhält ſich damit, wie mit den gefärbten Glasfenſtern eines Pavillons, durch welche man dieſelbe Gegend rot, blau, gelb erblicken kann. Dieſe ändert hierdurch weder ihren *Inhalt*, noch ihre *Form*, ſondern lediglich die *Färbung*. Solch zahlloſer Farbenwechſel derſelben Formen vom grellſten Kontraſt bis zur feinſten Schattierung iſt der Muſik ganz eigentümlich und macht eine der reichſten und ausgebildetſten Seiten ihrer Wirkſamkeit aus.

Eine für Klavier entworfene Melodie, die ein zweiter ſpäter inſtrumentiert, bekommt durch ihn ebenfalls eine *neue Form*, aber nicht erſt *Form*; ſie iſt ſchon geformter Gedanke. Noch weniger wird man behaupten wollen, ein Thema ändere durch Transpoſition ſeinen *Inhalt* und behalte die Form, da ſich bei dieſer Anſicht die Widerſprüche verdoppeln und der Hörer augenblicklich erwidern muß, er erkenne einen ihm bekannten Inhalt, nur „klinge er verändert“.

Bei ganzen Kompoſitionen, namentlich größerer Ausdehnung, pflegt man freilich von deren Form und Inhalt zu ſprechen. Dann gebraucht man aber dieſe Begriffe nicht in ihrem urſprünglichen logiſchen Sinne, ſondern ſchon in einer ſpezifiſch muſikaliſchen Bedeutung. Die „Form“ einer Symphonie, Ouverture, Sonate, Arie, eines Chors ꝛc. nennt man die Architektonik der verbundenen Einzelteile und Gruppen, aus welchen das Tonſtück beſteht, näher alſo: die Symmetrie dieſer Teile in ihrer Reihenfolge, Kontraſtierung, Wiederkehr und Durchführung. Als den Inhalt begreift man aber dann die zu ſolcher Architektonik verarbeiteten Themen. Hier iſt alſo von einem Inhalt als „Gegenſtand“ keine Rede mehr, ſondern lediglich von einem muſikaliſchen. Bei ganzen Tonſtücken wird daher „Inhalt“ und „Form“ in einer künſtleriſch angewandten, nicht in der rein logiſchen Bedeutung gebraucht; wollen wir dieſe an den Begriff der Muſik legen, ſo müſſen wir nicht an einem ganzen, daher zuſammengeſetzten Kunſtwerk operieren, ſondern an deſſen letztem, äſthetiſch nicht weiter teilbarem Kerne. Dies iſt das Thema oder die Themen Bei dieſen läßt ſich in gar keinem Sinne Form

und Inhalt trennen. Will man jemand den „Inhalt“ eines Motivs namhaft machen, so muß man ihm das Motiv ſelbſt vorſpielen. So kann alſo der Inhalt eines Tonwerks niemals gegenſtändlich, ſondern nur muſikaliſch aufgefaßt werden, nämlich als das in jedem Muſikſtück konkret Erklingende. Da die Kompoſition formellen Schönheitsgeſetzen folgt, ſo improviſiert ſich ihr Verlauf nicht in willkürlich planloſem Schweifen, ſondern entwickelt ſich in organiſch überſichtlicher Allmählichkeit wie reiche Blüten aus Einer Knoſpe.

Dies iſt das Hauptthema, — der wahre Stoff und Inhalt (Gegenſtand) des ganzen Tongebildes. Alles darin iſt freie Folge und Wirkung des Themas, durch dieſes bedingt und geſtaltet, von ihm beherrſcht und erfüllt. Es iſt das ſelbſtändige Axiom, das zwar augenblicklich befriedigt, aber von unſerm Geiſt beſtritten und entwickelt geſehen werden will, was dann in der muſikaliſchen Durchführung, analog einer logiſchen Entwickelung ſtattfindet. Wie die Hauptfigur eines Romans bringt der Komponiſt das Thema, in die verſchiedenſten Lagen und Umgebungen, in die wechſelndſten Erfolge und Stimmungen, — alles andere

wenn noch ſo kontraſtierend, iſt in Bezug darauf gedacht und geſtaltet.

Inhaltlos werden wir demnach etwa jenes freieſte Präludieren nennen, bei welchem der Spieler, mehr ausruhend, als ſchaffend, ſich bloß in Akkorden, Arpeggios, Roſalien ergeht, ohne eine ſelbſtändige Tongeſtalt beſtimmt hervortreten zu laſſen. Solch freie Präludien werden als Individuen nicht erkennbar oder unterſcheidbar ſein, wir werden ſagen dürfen, ſie haben (im weiteren Sinne) keinen Inhalt, weil kein Thema.

Das Thema reſp. die Themen eines Tonſtückes ſind alſo ſein weſentlicher Inhalt.

In Äſthetik und Kritik wird auf das Hauptthema einer Kompoſition lange nicht das gehörige Gewicht gelegt. Das Thema allein offenbart ſchon den Geiſt, der das ganze Werk geſchaffen. Wenn ein Beethoven die Ouverture zur „Leonore“ ſo anfängt, oder ein Mendelsſohn die Ouverture zur „Fingalshöhle“ ſo, da wird jeder Muſiker, ohne von der weiteren Durchführung noch eine Note zu wiſſen, ahnen, vor welchem Palaſt er ſteht. Klingt uns aber ein Thema entgegen, wie das zur Fauſta-Ouverture von Donizetti, oder

„Louise Miller“ von Verdi, so bedarf es ebenfalls keines weiteren Eindringens in das Innere, um uns zu überzeugen, daß wir in der Kneipe sind. In Deutschland legt Theorie und Praxis einen überwiegenden Wert auf die musikalische Durchführung gegenüber dem thematischen Gehalt. Was aber nicht (offenkundig oder versteckt) im Thema ruht, kann später nicht organisch entwickelt werden, und weniger vielleicht in der Kunst der Entwickelung, als in der symphonischen Kraft und Fruchtbarkeit der Themen liegt es, daß unsere Zeit keine Beethovenschen Orchesterwerke mehr aufweist.

Bei der Frage nach dem Inhalt der Tonkunst muß man sich insbesondere hüten, das Wort in lobender Bedeutung zu nehmen. Daraus, daß die Musik keinen Inhalt (Gegenstand) hat, folgt nicht, daß sie des Gehalts entbehre. „Geistigen Gehalt“ meinen offenbar diejenigen, welche mit dem Eifer einer Partei für den „Inhalt“ der Musik fechten. Wir müssen hier auf das im 3. Kapitel Gesagte verweisen. Die Musik ist ein Spiel, aber keine Spielerei. Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des eben-

mäßig ſchönen Tonkörpers; ſie ſind nicht *er*, ſind auch nicht *ſichtbar*, aber ſie beleben ihn. Der Komponiſt *dichtet* und *denkt*. Nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenſtändlichen Realität, in *Tönen*. Muß doch dieſe Trivialität hier ausdrücklich wiederholt ſein, weil ſie ſelbſt von denjenigen, die ſie prinzipiell anerkennen, in den Konſequenzen allzuhäufig verleugnet und verletzt wird. Sie denken ſich das Komponieren als Überſetzung eines gedachten Stoffs in Töne, während doch die Töne ſelbſt die unüberſetzbare Urſprache ſind. Daraus, daß der Tondichter gezwungen iſt, in Tönen zu denken, folgt ja ſchon die Inhaltloſigkeit der Tonkunſt, indem jeder begriffliche Inhalt in *Worten* müßte gedacht werden können.

So ſtrenge wir bei der Unterſuchung des *Inhalts* alle Muſik über gegebene Texte, als dem reinen Begriff der Tonkunſt widerſprechend, ausſchließen mußten, ſo unentbehrlich ſind die Meiſterwerke der Vokalmuſik bei der Würdigung des *Gehaltes* der Tonkunſt. Vom einfachen Lied bis zur geſtaltenreichen Oper und der altehrwürdigen Gottesfeier durch Kirchenmuſik hat die Tonkunſt

nie aufgehört, die teuerſten und wichtigſten Bewegungen des Menſchengeiſtes zu begleiten und ſomit indirekt zu verherrlichen.

Nebſt der Vindikation des geiſtigen Gehaltes muß noch eine zweite Konſequenz nachdrücklich hervorgehoben werden. Die gegenſtandloſe Formſchönheit der Muſik hindert ſie nicht, ihren Schöpfungen Individualität aufprägen zu können. Die Art der künſtleriſchen Bearbeitung, ſowie die Erfindung gerade dieſes Themas iſt in jedem Fall eine ſo einzige, daß ſie niemals in einer höheren Allgemeinheit zerfließen kann, ſondern als Individuum daſteht. Eine Melodie von Mozart oder Beethoven ruht ſo feſt und unvermiſcht auf eigenen Füßen, wie ein Vers Goethes, ein Ausſpruch Leſſings, eine Statue Thorwaldſens, ein Bild Overbecks. Die ſelbſtändigen muſikaliſchen Gedanken (Themen) haben die Sicherheit eines Citats und die Anſchaulichkeit eines Gemäldes; ſie ſind individuell, perſönlich, ewig.

Wenn wir daher ſchon Hegels Anſicht von der Gehaltloſigkeit der Tonkunſt nicht teilen können, ſo ſcheint es uns noch irrtümlicher, daß er dieſer Kunſt nur die Ausſprache des „individualitätsloſen

Innern“ zuweist. Selbst von Hegels musikalischem Standpunkt, welcher die wesentlich formende, objektive Thätigkeit des Komponisten übersieht, die Musik rein als freie Entäußerung der Subjektivität auffassend, folgt nicht die „Individualitätslosigkeit“ derselben, da ja der subjektiv produzierende Geist wesentlich individuell erscheint.

Wie die Individualität sich in der Wahl und Bearbeitung der verschiedenen musikalischen Elemente ausprägt, haben wir im 3. Kapitel berührt. Gegenüber dem Vorwurf der Inhaltlosigkeit also hat die Musik Inhalt, allein musikalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne jeder andern Kunst. Nur dadurch aber, daß man jeden andern „Inhalt“ der Tonkunst unerbittlich negiert, rettet man deren „Gehalt“. Denn aus dem unbestimmten Gefühle, worauf sich jener Inhalt im besten Fall zurückführt, ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der bestimmten schönen Tongestaltung als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

Digitized by Google

30 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

MUSIC LIBRARY

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

(Ultral)
NOV 14 1975
JUN 30 1981
DEC 20 1983
DEC 19 1984
REC'D MUSIC
AUG 16 1985

LD21A-10m-10,'74 (S1945L)

General Library
University of California
Berkeley

ML3847.H3 1902
-
-
C037453061
U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037453061

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley